符号学丛书

符号学

原理与推演

SEMIOTICS Principles & Problems

赵毅衡 著

南京大学出版社



赵毅衡

南京大学毕业，中国社科院硕士，美国伯克利加州大学博士，现执教于四川大学文学与新闻学院，任“符号学-传媒学研究中心”主任。

主要著作有：
《远游的诗神》1983；
《新批评》1984；
《文学符号学》1990；
《苦恼的叙述者》1991；
《当说者被说的时候》1994；
《礼教下延之后》2001；
《对岸的诱惑》2003；
《意不尽言》2009；
《The Uneasy Narrator》1995；
《Towards a Modern Zen Theatre》2001。

主要文学创作有：
《居士林的阿辽沙》中篇，1994；
《沙漠与沙》长篇，1995；
《有个半岛叫欧洲》散文集，2006。

符号学

原理与推演

SEMIOTICS Principles & Problems

赵毅衡 著

南京大学出版社

目　录

引　论

上编　原　理

第一章　符号的构成

第二章 符号过程，不完整符号

第三章 任意性与理据性

第四章 符号表意

第五章 媒介与渠道

第六章 伴随文本

第七章 双轴关系

第八章 符号的解释

第九章 符号修辞

第十章 符码与元语言

下编 推 演

第十一章 理据性及其滑动

第十二章　谎言与虚构

第十三章　标出性

第十四章　艺术的符号特征

第十五章　符号叙述学，广义叙述学

第十六章　身份与文本身份，自我与隐含自我

第十七章　当代社会的符号危机

第十八章　现代性与评价漩涡

引　论

1. 什么是符号?

人的精神,人的社会,整个人化的世界,浸泡在一种人们很少感觉到其存在却没有一刻能摆脱的东西里,这种东西叫符号。

本书将涉及的许多重要概念,例如意义、系统、象征、文化、艺术、美、意识形态,都苦于定义太多太复杂,唯独符号与符号学却几乎没有定义。西方著作给"符号学"的定义一般都是:"符号学是研究符号的学说(Semiotics is the study of the sign)。"[①]这个说法在中文里是同词重复,在西文中,如果能说清什么是符号,勉强还算一个定义。

但是很多符号学家又认为,符号难以定义。有位符号学家为定义符号写了几千字后,干脆说:"符号学有必要给'符号'一个定义吗? 众所周知,科学不必定义它们的基本术语:物理学不必定义'物质',生物学不必定义'生命',心理学不必定义'精神'。"[②]但是符号学作为一种对普遍思维规律的思索,不能不处理这个基本定义问题,一切讨论毕竟要从一个定义出发。笔者愿意冒简单化的风险,给符号一个清晰定义:

符号是携带意义的感知:意义必须用符号才能表达,符号的用途是表达意义。反过来说:没有意义可以不用符号表达,也没有不表达意义的符号。

这个定义,看起来简单而清楚,翻来覆去说的是符号与意义的锁合关系。实际上卷入一连串至今难以明确解答的难题,甚至可以得出一系列令人吃惊的结论,本书需要花上几章的全部篇幅,才能把这句话卷入的细节问题讨论清楚。

---

① 例如 Paul Cobley,"Introduction",*The Routledge Companion to Semiotics*, New York: Routledge, 2010,p. 3;这个定义实际上来自索绪尔,索绪尔最早建议建立一个叫做"符号学"的学科,它将是"研究符号作为社会生活一部分的作用的科学"(Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York: McGraw-Hill,1969,p. 14)。

② David Lidov,"Sign",in Paul Bouissac(ed) *Encyclopedia of Semiotics*, Oxford: Oxford University Press,1998,p. 575.

首先,既然任何意义活动必然是符号过程,既然不可能脱离符号讨论意义,那么意义必然是符号的意义,符号就不仅是表达意义的工具或载体,符号是意义的条件:有符号才能进行意义活动。

由此,我们必须定义"意义"。要说出任何意义,必须用另一个意义;判明一个事物是有意义的,就是说它是引发解释的,可以解释的。因此,意义可以有一个同样清晰简单的定义:**意义就是一个符号可以被另外的符号解释的潜力,解释即意义的实现**。

雅柯布森认为:"能指必然可感知,所指必然可翻译。"此说法简练但是明确:"可译性",指"可以用语言解释",也包括"可以用另一种符号再现",或是"用另一种语言翻译"。"可译"就是用一个符号代替另一个符号,但此符号依然需要解释。这个看法与本书提出的意义的定义相一致。

这样,上面的定义也就可以推一步:意义必用符号才能解释,符号用来解释意义。反过来,没有意义可以不用符号解释,也没有不解释意义的符号。这个说法听起来很缠绕,实际上意思很简单:一个意义的发出(表达)与接收(解释)两个环节都必须用符号才能完成,而发出的符号在被接收并且得到解释时,必须被代之以另一个符号。因此,解释就是另一个符号过程的起端,它只能暂时结束前一个符号过程,而不可能终结意义延展本身。

由此,我们可以回答本节开始时的问题:什么是符号学?说"符号学是研究符号的学说",无助于事,西方学者自己也极不满意;①艾柯的定义"符号学研究所有能被视为符号的事物"②,也没有多少变化。也有人说符号学"研究人类符号活动(semiosis)的特点",亦即人的"元符号能力"。③ 这依然没有逃脱同义反复。笔者认为,从对符号根本性质的理解出发,可以说符号学是研究意义活动的学说。

为什么如此简明扼要,似乎言之成理的定义的说法,要等这本书才能说出

---

① 钱德勒(Daniel Chandler)在他那本影响很大的网上书《符号学初阶》(*Semiotics for Beginners*)中,开头一小段定义符号学,接着说:"如果你不是那种人,定要纠缠在让人恼怒的问题上让大家干等,就往下看……"此话强作轻松,实为自我解嘲。

② Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, p. 7.

③ Susan Petrilli, "Semiotics", in Paul Cobley(ed), *The Routledge Companion to Semiotics*, New York: Routledge, 2010, p. 322.

来？符号学者们当然想到这问题。但是研究意义的学说太多，例如认识论、语意学、逻辑学、现象学、解释学。符号学的研究重点似乎是"表意"(signification，即 articulated meaning)[①]。福柯也说："我们可以把使符号'说话'，发展其意义的全部知识，称为解释学；把鉴别符号，确定为什么符号成为符号，了解连接规律的全部知识，称为符号学。"[②]他的意思是符号学与解释学相辅相成。我们应当承认这些学科各有其领域，但是符号学研究全部与意义相关的活动，因为**符号就是意义，无符号即无意义，符号学即意义学**。如果本书读起来更像一种"重在解释的符号学"[③]，这可能是符号学应有的形态。

符号与意义的环环相扣，是符号学最基本的出发点。笔者上面的话，听起来有点像一个"解释循环"(hermeneutical circle)，事实上也的确是一个解释循环：表达符号释放意义以吸引解释符号，解释符号通过追求意义接近表达符号。西方学者没有从意义角度定义符号，可能是认为意义 meaning 的表达，即表意 significance，构词来自符号(sign)。但是他们通用的定义"符号学是研究符号的学说"，也只是用一个拉丁词根的词(sign 来自拉丁词 signum)解释一个同义的希腊词根的词(semiotics 来自希腊词 semeion)。与其做一个单向的"重叠定义"，一个解释循环式的定义，更可能接近问题的核心。

艾柯看出符号文本与解释之间有个"循环"，与笔者对符号的定义相近："文本不只是一个用以判断解释合法性的工具，而是解释在论证自己合法性的过程中逐渐建立起来的一个对象。"也就是说，文本是解释为了自圆其说("论证自己的合法性")而建立起来的，它的存在原本并不具有充分性。艾柯承认这是一个逻辑循环："被证明的东西成为证明的前提。"[④]有意义，才有意义的追求；有解释，才能构成符号文本。

笔者这个关于符号意义的定义，与本书第八章第三节讨论符用学说的"符号的意义即符号的使用"是兼容的：使用符号的过程，也就是解释符号的过程。

---

① Martin Bronwen and Felizitas Ringham, *Key Terms in Semiotics*, London: Continuum, 2006, p. 119

② Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of Human Sciences*, London: Routledge, 2002, p. 33.

③ 这个结论是四川大学唐小林教授在阅读本稿后指出的，切中要害。备注于此，以表感谢。

④ 艾柯：《诠释与过度诠释》，北京：三联书店，1997 年，第 78 页。

红灯的意义可以用表示“停车”的语言、手势、动作、降速等来解释，红灯的使用是理解停车信号，准备实行(或是拒绝)停车，这些行为都是解释。本书多处(第八章第三节“符用学”，第九章第七节“象征化”，第十一章第三节“理据性上升”)将细致讨论“使用”在符号意义形成中的重大作用。

人类为了肯定自身的存在，必须寻找存在的意义，因此符号是人存在的本质条件。怀特海说：“人类为了表现自己而寻找符号，事实上，表现就是符号。”① 使用符号，不仅是为了“表现自我”的需要，没有符号，人不可能理解任何意义，从而不能作为人存在。进一步说，没有意义，不仅人无法存在，“人化”的世界无法存在，人的思想也不可能存在，因为我们只有用符号才能思想，或者说，思想就是一个产生并且接收符号的过程。

如此讨论，是为了确定符号学的范围。很多人认为符号学的目的就是研究人类文化，文化实际上的确是符号学研究的最大的一个领域，但是符号学还研究一切有关意义的活动，包括个体的认知活动、心灵活动，甚至包括“有灵”之生物的认知与心灵活动。

正因为人生需要意义来支持，本书用皮尔斯一个奇特的说法开场，希望到全书结束时，能证明这个说法并非故作惊人。皮尔斯认为人自身是人使用的一个符号：“每一个思想是一个符号，而生命是思想的系列，把这两个事实联系起来，人用的词或符号就是人自身。”②

如果个人的思想也必须用符号才能进行，当我一个人思考时，本是交流用的符号，内化为个人思想。那样，本属于个人的世界——沉思、幻觉、梦境等心理活动——哪怕内容上是极端个人化的，隐秘的，被抑制而不进入表达的，形式上却是可以为他人所理解：这就是为什么符号学能讨论人性的本质。

如果思想是一个符号过程，那么人的本质也是“符号性的”。在语言转折之后，学界都同意“言说者言说语言”的旧观念，应当被理解为“语言言说言说者”。③ 从符号学角度扩大言之，不是我们表达思想需要符号，而是我们的思想

---

① Alfred North Whitehead, *Symbolism: Its Meaning and Effect*, Cambridge: Cambridge University Press, 1928, p. 62.

② 转引自瓦尔：《皮尔士》，北京：中华书局，2003 年，第 116 页。

③ 参见倪湛柯：“语言，主体，性别：初探巴特勒的知识迷宫”，见朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，上海：三联书店，2009 年，第 2 页。

本来就是符号。与其如怀特海那样，说自我表意需要符号，不如说符号表达自我。因此，人的所谓自我，只能是符号自我。[①]

以上这种讨论似乎很抽象，肯尼斯·伯克对此做过一个非常合乎情理的解释。1966年他提出过一个"人的定义"，他认为卡西尔说的"人是使用符号的动物"还不够，他认为，人的思想实为符号世界的"终端屏幕"(terministic screen)，世界通过它才"有了意义"(makes sense)，也就是说，由于使用符号，我们成为我们理解中的世界的一部分。例如没有地图、地理书、经纬度这些似乎是纯粹的符号工具，我们不可能对世界地理格局有任何认识。因此，拥有完全不同地理符号体系的人，心中的世界就会完全不同。伯克的结论是："没有符号系统，世界就没有意义。"[②]如果我们按"天圆地方"式地理来理解世界，我们不仅居住在一个非常不同的世界上，我们实际上是非常不同的人。

地理世界如此，人在世界上要处理的一切，包括家庭、人际关系、信仰、意识形态，甚至生死，无不如此。我们的世界和人生，无非是这些因素的组合。因此，有理由说，没有符号给予人的世界以意义，我们就无法作为人存在于世。符号就是我们的存在。

这个说法，听起来似乎过分了一点，但是很多论者得出类似的结论，例如朗格说："没有符号，人就不能思维，就只能是一个动物，因此符号是人的本质……符号创造了远离感觉的人的世界。"[③]

早期符号学家关于"人的符号本质"看法，是极其大胆的思想。它把我们的内心活动看成并非完全私人的、不可解的领域，实际上是让符号学向马克思主义的意识形态论，向现象学，向精神分析打开大门。我们的思想，无论是社群性的社会意识和文化生活，或是个人思想、意志、欲望，还是拒绝被表现的潜意识，都是以符号方式运作的。

本书今后还会多次回到这一论点，一再证明这个出发点之重要。我们对于世界是如何组成的，所知至今不多，因为人能够理解的世界，不是人的理解之外

---

① Norbert Wiley, *Semiotic Self*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 1.

② Kenneth Burke, *Language as Sybolic Action: Essays on Life Literature and Method*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1966, pp. 3－6.

③ 苏珊·朗格:《哲学新解》，北京:北京广播学院出版社，2002年，第28页。

的自在的世界。一旦人的理解参与进来，世界就不再是自在的世界，而是人化的世界，而世界一旦人化，就变成了符号与物的混合。人的世界，虽然不是为人而形成的目的论的世界，却是充满了意义的世界。因此，世界就变成了两种物的混杂：带上意义的物与感知称为符号，有可能被我们理解；尚有待于人去理解的物之世界，成为潜在的符号，因为它有携带意义的可能。

但是如果把世界看成为人而存在，是人的一种自大。我们只能说，人的认识范围之外的世界很大很复杂，但是人只能根据感知到的世界去认识它，因此，本书需要仔细分辨的，只是在人藉以生存并寻找意义的世界中，符号是如何存在的。

有许多符号学家认为"人的世界"与"物理世界"的区分，在于"人的世界"由符号组成。索绪尔认为整个非符号世界，"在语言出现之前一切都是不清晰的……只是混沌不分的星云"①。卡西尔认为"人不再生活在一个单纯的物理宇宙中，而是生活在一个符号宇宙中"②，卡西尔由此提出著名的论断："人是使用符号的动物。"

另一种观点则进一步认为人之外的世界也由符号组成。皮尔斯认为："整个宇宙……哪怕不完全是由符号构成，也是充满了符号。"③皮尔斯这段听来夸张的文字，得到许多人的赞同，例如霍夫迈尔，他把从大爆炸开始的整个宇宙史，描写成充满符号意义的历史。④ 大爆炸的遗迹（例如"红移"、"辐射背景"），成为宇宙历史的符号。

符号只是当人在世界中寻求意义时才出现，真实世界（不管是"物理世界"或"经验世界"）成为人化的世界后，才具有存在的本体性质。应当说，超出人的经验范围之外，这个世界哪怕如皮尔斯所说充满了符号，哪怕宇宙的历史如霍夫迈尔所说全是符号的历史，它们绝大部分也只是潜在符号。要理解这样一个宇宙所蕴藏的"可能的意义"，应当说是典型"人类中心论"的傲慢。至少，这不

---

① Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York: McGraw-Hill, 1969, pp. 111 - 112.

② 卡西尔：《人论》，上海：上海译文出版社，1985 年，第 43 页。

③ *The Essential Peirce*, Bloomington: University of Indiana Press, 1992 - 1998, vol. 2, p. 394.

④ Jesper Hoffmeyer, *Signs of Meaning in the Universe*, Bloomington: University of Indiana Press, 1996.

是符号学的任务。

2. 符号学何用?

最近三十多年,我们亲眼目睹了人类历史上从未有过的一场剧变:当代文化迅速冲进一个"高度符号化时代"。符号生产与消费已经远远超过物质消费,相应地,符号生产也不得不超过物质生产。在当代,个人不是作为生产者实现人生价值,而是作为消费者,尤其是作为一个符号消费者存在。社会必须照应生产者,失业率是全世界任何政府都在头痛的问题;消费者却照应政府,符号消费者更是为当代社会做出积极贡献。"中国成为全球奢侈品消费大国",这样的消息让全世界刮目相看,也让中国人扬眉吐气。但是,我们对这变局及其重大历史后果,至今没有充分的理解;我们对符号生产和消费的规律,至今没有认真的研究和争辩。

从另一个方向看:在社会各阶层的对抗中,在国际范围内的文化冲突中,对"符号权"的争夺,越来越超过其他实力宰制权的争夺。可以说,不仅是各民族国家,而且整个人类文明,所面临的问题,大半是符号问题。无论我们是关心人类的过去、现状、未来,还是只想弄懂我们在各自的生活中的幸福、苦恼、愤怒,不理解符号,就无法弄清这些问题的实质,更谈不上采取对策。

为什么符号学在中国,如同在世界上一样,会迅速兴起成为显学?[①] 为什么值得在每个大学开设符号学课程?这是第一个理由。

第二个理由是这学科开始成熟。现代符号学近一百年进展迅猛,经过一系列学派的竞争更替,经过各国学者的努力,已经发展成一门比较完整而系统的学科。它提供了一个极为犀利的工具,能相当有效地对付当代文化纷乱杂陈的

---

① 有不少人认为符号学不如叙述学那样容易传开。实际上符号学在中国,在某种意义上,规模已经超过叙述学。用"百度"搜索,"符号学"一词达 2750000 条,"叙述学"与其另一种说法"叙事学"合起来940000条,比"符号学"少三倍。用比较学术的"百度文库"搜索,"符号学"近 9000 条,而"叙述学"、"叙事学"合起来3000 多条,比例差始终是三倍左右。西文方面,差别更大。用 Google Scholar 以及 Google Books 分别搜索 Semiotics 与 Narratology,或搜索 Semiologie 与 Narratologie,符号学始终比叙述学稳定地多八倍。为什么我们感觉上叙述学更普及?可能的原因是叙述学适合中文系与英文系的教学研究,针对性较强,而符号学的应用面遍及整个文科,研习者散于各种系科。正因如此,用符号学理论集合这门学说,更为重要。

课题。本书上编《原理》，希望把各家的论辩成果整理清楚，尽可能厘清各派的分歧所在，并且补上笔者认为缺失的环节，从而提出一个笔者认为比较行得通的学说。

第三个理由，符号学理论并不封闭，这个学科尚大有可为。哪怕从拙作中也可以看到，它至今有大量未解决的空白点：符号学“原理”，不是公式，只是发展可能；符号学“现有看法”不断受到挑战，无法定于一尊。在应用过程中，符号学不断有新的问题暴露出来，新的疆界不断被拓展，而中国学者在这个学科中极为活跃，虽然西方符号学界成绩斐然，中国学界也没有一味鹦鹉学舌。在课堂上，在《符号学论坛》网上的热烈讨论中，学生（无论攻读的是文科哪个专业）觉得符号学与他们正在思考的问题关系密切。本书下编“推演”，试图应用符号学的原理，分析当代文化中一些令人困惑的问题，更只能是尝试。

为什么符号学能用来分析相当多人类或个人面临的难题？因为因为符号是人作为人存在于世的基本方式。符号是意义活动（表达与解释）的独一无二的方式。

符号学是人类历史上有关意义与理解的所有思索的综合提升。笔者二十年前对文化下了一个定义：文化是一个社会所有意义活动的总集合。[①] “文明”往往包括物质生产，而“文化”则全部由意义活动组成。钱锺书对二者的分辨断然而清晰：“‘衣服食用之具’，皆形而下，所谓‘文明事物’；‘文学言论’则形而上，所谓‘文化事物’。”[②]一个民族可以较快地从工业文明进入电子文明，而它的文化要进入当代文化样式（例如互联网文化）就需要作出更自觉的努力。正因为文化是意义活动集合，符号学是人文社会科学所有学科共同的方法论。有人称符号学为“文科的数学”，可能符号学没有如数学那样判然绝对，但是符号学的确具有强烈的“可操作性”特色，使它适用于全部人文与社会学科。

对当代文化、社会及其政治经济问题的研究和论辩，现在已经有个伞形称呼“批评理论”（Critical Theory）。这个西文词原先指法兰克福学派的马克思主义理论，中文译为“批判理论”；现在此词开始一般化，把文学、艺术、文化、文化政治、社会批判、全球化问题等都结合进来，中文可译为“批评理论”。

---

① 赵毅衡：《文学符号学》，北京：中国文联出版公司，1990 年，第 89 页。

② 钱锺书：《管锥编》，《史记会注考证》，北京：三联书店，2004 年，第一卷，第 533 页。

批评理论从二十世纪初发展到现在,已经极为丰富,以致二十世纪被称为"批评世纪"。不管现今已发展到何种形态,批评理论始终依赖于四个支柱体系:马克思主义文化批评、现象学/存在主义/解释学、心理分析、形式论。在二十世纪初,这四种理论不约而同同时出现,互相之间并不存在影响关系,但是它们共同的取向,是试图透过现象看底蕴,找出事物的本质,找出现象的深层规律。批评理论各学派起源于二十世纪初的欧洲,这并不奇怪:欧洲思想者当时普遍感到了现代性的压力。那时在世界其他地方,尚未出现这种压力。

二十世纪批评理论的最重要思想体系,是马克思主义。从葛兰西(Antonio Gramsci)、卢卡契(Georg Lukacs)开始,到法兰克福学派,基本完成了马克思主义的文化转向(Cultural Turn),马克思主义使当代批评理论保持批判锋芒。当代著名批评理论家,很多是马克思主义者;而二十世纪大多数马克思主义者,也主要从文化批判角度进入社会政治批判。

当代批评理论的第二个思想体系,是现象学/存在主义/解释学(phenomenology/existentialism/hermeneutics)。这个体系,是典型欧洲传统的哲学之延续。从胡塞尔(Edmond Husserl)开始的现象学,与从狄尔泰(Wilhelm Dilthey)开始的现代解释学,本来是两支,却在海德格尔(Martin Heidegger)、利科(Paul Rocoeur)等人手中结合了起来。伽达默尔(Hans-Georg Gadamer)与德里达(Jacques Derrida)在八十年代的著名"德法论争",显示了较严谨的哲学思辨,与解放的理论姿态之间的差别。

当代批评理论的另一个支柱思想,是精神分析(psychoanalysis)。这一支的发展,一直陷入争议,但是其发展势头一直不减。只是这一派的"性力"(libido)出发点,与中国人传统观念过于对立。拉康(Jacques Lacan)的理论对西方当代批评理论影响巨大,其陈意多变,表达方式复杂,在中国的影响也一直不够充分。

当代文论的形式论(formalism)体系,是批评理论中重要的方法论。这一潮流似乎是"语言转向"(Linguistic Turn)的产物,至今已深深锲入当代批评理论。符号学原本是形式论的一个派别,由于其理论视野开阔,不尚空谈,追求可操作性,六十年代之后却成为形式论的集大成者。符号学从结构主义推进到后结构主义,从文本研究推进到文化研究,如今符号学与形式论几乎同义(叙述

学、认知语义学等是符号学普遍原则在特殊领域中的扩展)。当代全球文化的迅速蜕变,使形式研究超越了自身:一方面形式论保持其分析立场,另一方面它超越形式,批判锋芒日益锐利,成为批评理论各派共同的方法论基础。

在当代,流派结合成为开拓新阵地的主要方式。对当代批评理论做出重大贡献者,无不得益于这四个体系中几种的结合,此时符号学作为人文社科的总方法论,作用就非常清楚。七十年代前,两个体系结合已经常见,例如巴赫金(Mikhail Bakhtin)的理论被称为"马克思主义符号学";拉康的心理分析应用了大量符号学概念;八十年代后,越来越多的人,用结合体系方式推进到新的领域:克里斯蒂娃用符号学研究精神分析,打开了性别研究的新局面;博德利亚则以符号学与马克思主义结合,对当代消费资本主义做出尖锐的剖析;利科等人的工作重点是把现象学与形式论结合起来。至于符号学与解释学,更是一个学说的两面,符号学必须研究解释诸问题。

近四十年批评理论的新发展,往往都以"后"的形态出现。但是后结构主义者原先大都是结构主义者,这证明结构主义有自行突破的潜质;后现代主义研究当代社会文化正在发生的重大转折;后殖民主义则反映当代世界各民族之间——尤其是西方与东方国家之间——文化政治关系的巨大变化,以及西方殖民主义霸权的新形式;如果我们把女性主义与性别研究看作"后男性宰制"的学说,可以说,六十年代之后的批评理论,都是上述四个支柱理论的延伸产物。

把现代批评理论分成"四个支柱,若干延伸",自然是过于整齐的切割。笔者只是想指出,现代批评理论已经覆盖了整个人类社会文化触及的所有课题。只要我们能时时回顾四个基础理论,我们就完全不必跟着西方"最时髦理论"奔跑,我们就能走出"不是跟着说,就是自言语"的两难之境。

"关门自言语"并不是出路。认为靠整理十九世纪之前的本土思想语汇,学界的民族自豪感能得到满足,就能解决当前文化面临的种种难题,就把中国学术的现代化看得太简单了。既然十九世纪之前西方也没有批评理论,那么十九世纪前的古典中国没有产生系统的批评理论,又有什么可奇怪的呢?整个批评理论是现代性压力的产物,今天批评理论在中国的兴盛,正是这种压力的体现。只要我们掌握了四个支柱理论,我们就能与各国学界站在同一起跑线上,对世界批评理论做出中国独特的贡献。

国内学界，在这四个支柱理论上用力并不平衡，对形式论-符号学下的功夫可能最为不足。李幼蒸的《理论符号学导论》等著作，是迄今为止中国学界最居功厥伟的贡献，此书评述符号学诸家的学说极为详备；胡壮麟、王铭玉、丁尔苏等人推动了语言符号学，使之成为中国符号学的最重要脉络；台湾学者龚鹏程的《文化符号学》一书，是中国古代语文学的精彩总结，自成一家；赵宪章、汪正龙等，对现代形式美学作了相当系统的整理和发展；张杰、周启超等学者，对俄国文化符号学派的引介详备并发扬光大。国内尚有不少学者集中精力于符号学的单科应用：叶舒宪、徐新建等人在符号人类学上卓有所成；申丹、傅修延、乔国强、龙迪勇等学者在叙述学方向上成绩斐然；孟华、申小龙等精研汉字符号学，李先焜等致力于先秦名学等，创见甚多。国内学界的符号学研究，已作出不少成绩，这些学者的努力，使我国符号学研究已经取得相当成就，他们功不可没。

但是符号学领域很大，留下的空白依然很多。这原因倒不完全是国内学界的责任。无论是从中国还是从世界范围看，符号学本身的发展，遇到比其他三个支柱理论更多的困难。符号学的目的，是为当代人文—社科各种课题的研究寻找一个共同的方法论。这个任务只能说完成了一部分：当今各种文化课题的研究，已经都离不开符号学，但是符号学至今的发展不能令人满意。从本书提出的问题就可以看到，至今没有一个比较完整而合用的符号学理论，而许多文化符号学著作，包括西方学者的著作，只是罗列各种应用范围，缺少归纳总结。文化全球化，已经迫切需要一个更多元的符号学，但是符号学至今欧美中心色彩还是过于浓重：中国符号学的发展，需要更多有心者的努力。

本书的任务是试图建立一个比较合用，能讨论当今文化问题，又兼顾理论周密性的符号学体系。笔者的努力，不可避免是一种尝试。各章的讨论中，尽可能用平常的例子说明看来似乎抽象的原理，无非是想说明符号学时时刻刻在我们身边，我们可能尚不了解符号，符号却了解我们。

3. 符号学发展的四个模式与三个阶段

符号学自身发展过程中经历过几种模式，今日符号学不可能完全抹除这几

种模式留下的印痕。尤其是符号学的各种"历史原典文献"更是一定模式的产物,既有开拓之功,又带上模式本有的局限性,研读时不可不察。

第一种模式是语言学模式。索绪尔认为,语言虽然只是人类使用的符号之一种,却是不成比例的超大符号体系,语言学研究应当为符号学提供模式,因此符号表意的根本原则是任意性。二十世纪前期,"索绪尔式语言学"迅速成熟,因此,当结构主义符号学在六十年代潮涌成一个声势浩大的运动时,语言学为之提供了一个系统清晰、根基牢固的理论框架。

三十年代的布拉格学派、六十年代的巴黎学派提出的符号学体系,大都构筑在索绪尔原理之上,他们的符号学实际上是"语言学式的"符号学。例如巴尔特研究时装,集中于时装的语言描述;格雷马斯对符号方阵的理解,实际上是概念语项的对峙。但是语言学模式,使符号学难免落入结构主义的共时格局。索绪尔理论很难摆脱封闭系统的原因,本书第三章前四节,将有详细讲解。

符号学的另一种模式,是皮尔斯提出的逻辑-修辞学模式。这种模式考量所有的符号类型,而不以语言学为模式,由此他提出符号表意的多种理据性。这个出发点促使符号学向非语言式甚至非人类符号扩展;更重要的是,皮尔斯模式提出了符号意指的一系列三分式,符号的解释成为进一步表意的起点,向无限衍义开放。

二十世纪大部分时期,虽然有莫里斯、米德等人的坚持,皮尔斯模式还是受到冷落。到七十年代,符号学界"重新发现"皮尔斯。西比奥克、艾科等人,把符号学推进到后结构主义阶段。皮尔斯理论成为当代符号学的基础理论,成为当代符号学最重要的模式。有论者甚至认为符号学发展到当今,索绪尔对符号学理论的贡献只能说"相当微小"(only minor)[①],"符号学之父"竟然已经被符号学近年的发展边缘化了。

这是一个非常令人吃惊的结论,但是并非言过其实。对于有志于符号学的学子,应当说是一个适时的提醒。或许我们应当同意:在二十世纪末,两个学派

① Winfried Noth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990, p. 64.

已经在符号学更广泛的视野中携手并进了。[①] 但是符号学的研习者，应当保持对索绪尔理论的警觉。皮尔斯理论的缺点是他本人兴趣过于广泛，对符号学讨论过于零散，真知灼见散落在各种笔记信件之中，而且皮尔斯热衷于分类，符号现象如此复杂，作整齐分类，难免有失勉强之处。

符号学的第三种模式，是德国新康德主义者卡西尔(Ernst Cassirer)的"文化符号论"。[②] 他的符号学从哲学出发，建立一种象征哲学，作为普遍的"文化语法"。卡西尔的象征思想在其弟子朗格(Susan Langer)的文艺美学中得到充分发展。他们论点精彩，却难以进一步在其他文化领域中推演，与这一模式相近的还有美国文论家伯克(Kenneth Burke)的"符号行动"理论。[③] 伯克接近新批评，五十年代初推动新批评拓宽视野。[④] 这个学派对于方法论和可操作性缺少关注，在此后的符号学发展中因后继无人而几乎成为一种历史遗迹。但他们对文化运行规律的重视，今日依然是值得珍视的学术财富。

符号学的第四种模式，开拓者是苏俄符号学家巴赫金(Mikhail Bakhtin)，他开创了从形式研究文化的传统，很多人称之为"语言中心马克思主义"(Languge-Centred Marxism)，但他的成就长期默默无闻；六七十年代洛特曼(Juri Lotman)、伊凡诺夫(V. V. Ivanov)等人为首创立莫斯科-塔尔图学派(Moscow-Tartu School)，才得以发扬光大。这一派坚持用符号学研究社会和文化，提出许多精辟之论。尤其是他们的"符号场"理论，从大处着眼研究文化，摆脱了形式论常有的琐碎。这一派的理论模式主要借鉴自信息论与控制论，尤其是普利高津的耗散理论，技术色彩较浓。如何处置技术模式与人文思索之间的张力，至今仍是一个有待探讨的问题。

以上四种模式都为现代符号学理论发展做出了贡献，也各有符号学进一步发展必须摆脱的弱点。符号学从先前模式中一次次脱茧而出，它的成熟是各国

---

① Eero Tarasti, *Existential Semiotics*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2000, p. 12.

② Ernst Cassirer, *The Philosophy Of Symbolic Forms*. 卡西尔 1945 年去世时留下的零星手书草稿，近年整理出版成：*The Metaphysics of Symbolic Forms*, vol 4, New Haven: Yale University Press, 1998。

③ Kenneth Burke, *Language as Symbolic Action: Essays on Life Literature and Method*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1966.

④ 参见赵毅衡：《重访新批评》，天津：百花文艺出版社，2009 年，第 137—139 页。

符号学界共同努力的结果。本书上编原理部分,重新审视符号学的各种模式,力图博采众长,但是当今符号学继承较多的是皮尔斯模式,而不是索绪尔模式,这点不必讳言。

从二十世纪初至今,符号学的四种模式都有过展开机会,符号学的发展前后经历了三个阶段。

第一阶段二十世纪上半期,是模式的奠定和解释阶段:除了上述四个模式的奠基者,还出现一批最早的推进者:莫里斯把皮尔斯理论发展成系统;朗格在美学和文艺学中推进卡西尔理论,伯克与卡西尔理论遥相呼应;巴赫金理论由于政治原因被搁置。早期推进最突前的是索绪尔理论,由于得到布拉格学派(穆卡洛夫斯基、特鲁别茨柯伊等)、符号语言学派(叶尔慕斯列夫、马丁奈、班维尼斯特等)的热情推动,索绪尔符号学在六十年代前率先成熟为一个完整的体系。

第二阶段出现于二十世纪六七十年代,符号学作为一个理论正式起飞。索绪尔符号学直接发展成六十年代结构主义大潮:雅柯布森、列维-斯特劳斯、巴尔特、格雷马斯、布勒蒙、托多洛夫、索勒尔斯等人,把结构主义发展成为六十年代最显赫的学派。符号学开始卷入其他思潮:马克思主义(戈德曼、阿尔都塞),心理分析(拉康、克里斯蒂娃),现象学/解释学(梅洛-庞蒂、利科)等。这些人大都不承认自己属于一个名叫"结构主义"的运动,但是他们不讳言对符号学的热情。在稍晚时候,塔尔图-莫斯科学派开始在苏联形成;而艾柯、西比奥克等人开始发展皮尔斯这一支的符号学。第二阶段的特点是符号学成为人文-社科规模宏大的总方法论。这个阶段符号学的几种模式未能汇合,索绪尔模式一家独大。

第三阶段出现于七十年代中期,到今天仍然在展开。这个阶段的特点是皮尔斯的开放模式取代了索绪尔模式,由此结构主义自我突破成为后结构主义。符号学进入多模式阶段,巴赫金与塔尔图模式也开始扩大影响,卡西尔与伯克的贡献也被后人重新发现,一些被忘却的奠基者,如维尔比夫人(Lady Victoria Welby)的贡献,也被大规模整理出来。[①] 从二十世纪八九十年代以来,理论符

---

① Susan Petrilli(ed), *Signifying and Understanding: Reading the Works of Victoria Welby and the Signific Movement*, New York & Berlin: Mouton de Gryuer, 2009.

号学没有提出更新颖的模式，而是整合各种模式成为一个新的运动。多元发展方式显然是正确的，拘守模式对符号学不利。当代文化研究的迅猛发展，会使任何模式迅速陈旧。模式意识淡漠，可能会使这个学科缺乏权威或明星，没有合一的声音却能使这个学科四面出击，向任何需要符号学一显身手的方向推进。第三阶段符号学的特点，一是与其他学派结合，二是广泛应用于具体课题。

4. 符号学与其他学派的融合

莫里斯和托多洛夫都认为（西方）符号学有四个源头：语言学（包括语言哲学）、逻辑学、修辞学、解释学。[①] 这个说法只是追溯西方学术传统，而且即使在西方传统中，凡是专注于意义的学科都对符号学产生重大影响：诗学、艺术学、美学、传播学、认知理论、心理学（尤其是格式塔心理学）、人工智能，甚至生理学（例如巴甫洛夫的条件反射理论，例如遗传学与近年的基因理论），都为二十世纪符号学的兴起提供了思想资源。[②] 可以说，在不同的符号学家那里，可以结合进来的学科不太一样。在中国，先秦名学、佛教唯识宗、禅宗，是符号学不可忽视的源头。符号学本身，本来就是许多学科汇合的产物。

当代符号学的发展，更是向学派融合的方向推进。与符号学最顺理成章结合的当代学派是马克思主义。符号学本质上是批判性的，它把符号意指，看成文化编织话语权力网的结果，与马克思主义的意识形态批判，精神上至为契合。两者结合首先推动了符号学的社会学研究：沃尔佩（Galvano Della Volpe）的符号美学，詹姆逊（Fredrick Jameson）的政治无意识理论，列斐伏尔（Henry Lefebre）的符号文化社会学，霍尔（Stuart Hall）的文化解码理论，伯明翰学派费斯克（John Fiske）等人的亚文化“符号抵抗”研究，布迪厄（Pierre Bourdieu）的符号资本理论，博德里亚（Jean Baudrillard）的商品符号学，霍基（David Hodge）等人的符号社会学，早些时候，还有前东德克劳斯（Georg Klaus）等人的“唯物主义符号学”。这种结合俨然汇成大潮：“马克思主义符号学”（Marxian Semiotics），已经成为当代学界的一个重要学派。这个学派的论辩展开的基本动力，是

---

① 茨维坦·托多洛夫：《象征理论》，王国卿译，北京：商务印书馆，第12页。

② Winfried Noth(ed), *Handbook of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 11.

马克思主义的社会批判，但不仅方法是符号学式的分析，其批评对象也从资本主义的经济霸权、文化霸权，转向符号霸权。这个角度切中当代资本主义的命脉，当代符号学的最重要分支就是符号学社会批判。

符号学与心理分析，也是相互吸引，相得益彰。弗洛伊德解析梦的"修辞"，与符号的分析策略非常相似；拉康从"能指链"入手讨论潜意识的符号构成，他的精神分析符号理论奥秘难测；在克里斯苔娃的"符号心理分析"理论中，符号学成为心理分析与女性主义结合的桥梁；当代性别研究，例如巴特勒的"展演性"理论，大量吸收符号学的成果，在"身体政治"、"性别政治"、"娱乐文化中的女性"等关键课题上，符号学为当今性别研究送上了犀利的解剖刀，性别符号学(Semiotics of Gender)在近年开始形成。[①]

现象学/存在主义/解释学这一理论系列，关注意义的生成与理解，与符号学有相当多重叠部分。现象学创始人胡塞尔仔细讨论了符号问题(后来德里达就是在符号问题上找出胡塞尔理论的盲点，为解构主义打下基础)，无独有偶，符号学奠基者皮尔斯有他独特的现象学理论。二十世纪三十年代舒茨(Alfred Schuetz)已经开始现象学式的社会符号学研究；梅洛-庞蒂(Maurice Merleau-Ponty)则是将符号学与存在主义结合的第一人；此后格雷马斯、库尔泰、高盖等人发展"主体符号学"理论；塔拉斯蒂近年的著作系统地提出了存在主义符号学[②]，卡勒与艾科等人融合接受美学，对符号学的解释理论作出了全新的阐发，而西尼等人发展出相当系统的现象符号学[③]，利科深入总结现象学与叙述的关系，更是引人注目。[④]

第三阶段符号学在理论上的重大发展，都是与其他学派融合的产物。符号学与这几个文化批评支柱理论的结合，已经产生了极其丰富的成果。符号学今后的发展，必须依靠学派融合，扩大符号学的视野。

---

① 例如 Darlene M. Juschka, *Political Bodies/Body Politic: The Semiotics of Gender*, London: Equinox, 2010。

② Eero Tarasti, *Existential Semiotics*, Bloomington: University of Indiana Press, 2000.

③ Carlo Sini, *Ethics of writing*, Albany: State University of New York Press, 2009.

④ 爱沙尼亚学者已经在讨论如何将"符号现象"(semio-phenomenon)作为一门"现象符号学"的基本元素。

5. 应用符号学

第三阶段符号学发展的另一个重要战场，就是在文化的所有领域中应用符号学。"门类符号学"实际上是近年符号学最突出的表现。所有与意义研究相关的课题，都转向符号学，以获得更深一步探索的进路。

自二十世纪八十年代以来，符号学本身的主要推进方向，是诸多"门类符号学"。符号学的应用形成大潮。人类文化的各个部门，都涉及意义活动，因此都是符号学的用武之地。至今可以说，没有一个文化部门没有受惠于符号学。广告、商品、商标、时尚、明星、旅游、游戏、体育、竞赛、教育、赛博空间等，都出现了符号学论著；在社会符号学方面，出现了城市、考古、宗教、亚文化、民俗、庆典、生态等符号学研究；在电影、音乐、图像、建筑、设计等艺术领域，符号学都找到用武之地。以上还不包括超出一般社科与人文领域的"准科学"，如法律符号学、刑侦符号学、人工智能符号学，甚至风水符号学等。这个单子远不可能穷尽今后将出现的门类符号学研究。

几乎所有这些门类符号学，都是近二十年来的成果，其范围之广，雄辩地证明符号学可以成为社会与人文研究的总方法论。某些杰出的"门类研究"(例如伯明翰学派的大众传媒研究、麦茨的电影符号学、纳梯艾兹的音乐符号学[①])，证明门类应用也能对符号学理论做出相当大贡献。当然，符号学理论永远无法代替门类研究(学科门类需要专门知识)，但是既然这些专著命名为某种符号学研究，符号学理论不断地受到挑战，适用性本身是对理论的考验。

在目前这个第三阶段，符号学版图地域在扩大。符号学近年在日本、中国、印度，以及拉美各国发展势头迅猛，符号学进入高等教育，成为大学文科教学一门不可或缺的课程。符号学与非欧美民族哲学传统的结合，已经产生很大的成绩。中国学者在整理中国哲学中的符号学上，做出了卓有成效的贡献。

的确，东方的学术传统至今尚未能充分融入符号学，只能说明符号学的发展还有很大余地。目前，符号学研究中明显的缺项，就是未能充分吸收中国的

---

① Jean-Jacques Nattiez, "The Contribution of Musical Semiotics to the Semiotic Discussion in General", in Thomas A. Sebeok(ed), *A Profusion of Signs*, Bloomington: Indiana University Press, 1977, pp. 121 - 142.

先秦名学、禅宗美学、唯识宗、因明学的成果。东方资源的启示，将把符号学理论推进到一个全新的境地。

应当坦诚地说，单靠东方现代之前思想史的成果，不太可能为符号学建立一个独立的新体系，正如西方十九世纪之前关于符号的讨论（例如欧洲中世纪修辞学），一样只能有借鉴意义。任何人不可能仅仅依靠自己民族古代讨论意义问题的文献，构筑一个足够当代应用的全面的符号学理论。此种努力，只是一种"虚构的谱系学"，或"黄金时代传说"（Golden Legend）。① 换句话说，构筑一个独立的"东方符号学"，与构筑一个独立的"西方古典符号学"一样，都是有用的，但不可能代替现代符号学体系。现代符号学，只有在现代性充分成熟后，在对意义问题的深层底蕴的寻求成为气候时，才可能产生。当代符号学在二十世纪初从多个形式论源头（索绪尔、皮尔斯、俄国形式主义、布拉格学派、英美新批评等）同时萌发的，这种条件在二十世纪之前，无论在东方或西方都不存在。这不是对西方或东方的偏见。任何学科不可能完全靠回到过去向未来推进。

6. 符号学的工作范围

以上讨论，使我们面临一个似乎无法避免的结论：人类淹没在符号中，我们接触到的世界由符号组成，至少我们能够认识的世界只是符号。因此出现一种"泛符号学论"（pan-semiotics）。洛克是第一个使用"符号学"这个词的人，他认为全部人类知识可以分成三个部分，"物理学"（Physica）、"技能学"（Practica）、"符号学"（他拼写为 Semiotike）。"符号学"涵盖了全部今天称为人文与社会科学的全部领域。②

说普天下学问都是符号学的范围，不是没有道理，因为都卷入意义。王夫子的界定更宽："乃盈天下而皆象矣。诗之比兴，书之政事，春秋之名分，礼之仪，乐之律，莫非象也，而《易》统会其理。"③中国古人已经看到符号学"统会天下之理"。

---

① Paul Bouissac, "The 'Golden Legend' of Semiotics", *Semiotica*, 17, pp. 371 - 384.

② John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Chapter XXI, "The Division of the Science", London: BiblioBazaar, 2006, p. 189.

③ 王夫子：《船山全书》，第一册，《周易外传》卷六，长沙：岳麓书社，1996 年，第 1039 页。

对这个局面，艾柯有一段理解，应当说非常合理："有一种看法是一切必须从符号学角度进行研究，另一种看法是一切可以从符号学角度来探索，只是成功程度不一。"[①]第一种看法是"符号学帝国主义"，第二种看法切合实际。符号学是否有用的确要具体看：应用符号学也不一定能有效地推进这些学科。符号学并不能解决许多学科(例如医学、地质学、地震学)的特殊问题，不能代替专业训练和研究，虽然这些学科的学生看几本符号学的书，对他们了解自己的工作，不为无益。

这就牵涉到符号学自觉的工作范围问题：世界上所有的意义行为都依靠符号，因此符号学的基本规律，符号学的基本理论，应当适合所有这些活动，这是符号学理论的普泛特征所规定的。但是具体领域的专业特征过强，符号学规律就只有一般的参照意义。

李幼蒸对符号学的研究领域边界提出一个看法："符号学只研究那些意指关系欠明确的现象，一当某种意指关系问题充分明确之后，该研究即进入了科学学科阶段。"[②]这个观察原则上非常正确，但是实际工作时却不得不受限制。科学学科，无论意指关系是否已经明确，都不是符号学能扮演积极角色的领域，科学技术的符号意指关系，即使暂时编码还不够强(例如气功治疗、基因研究、破解密码、地震预测)，也不会请符号学家提供指导。符号学要处理的对象，是从本质上意义歧出丰富的社会与人文学科，很难有益于"强编码"的任何学科。

虽然符号学是"人文和社会科学所有学科的总方法论"，符号学的实际研究范围，并不囊括人文和社会科学所有学科。首先，人类使用的表意体系中，语言是个超大体系，符号语言学早就形成独立学科[③]，文化语言学也在成形[④]，因此，符号学转而更关注非语言符号；第二，叙述是符号学重要的研究对象，但是叙述学已经发展成独立学科，符号学更关注小说之外的符号叙述。

本书特别关注非语言、非小说叙述表意，这只是一个分工问题，一个完整的符号学理论应当涵盖语言学与叙述学，本书也注意适当涉及这两门学科。但这

---

① Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, p. 27.

② 李幼蒸：《理论符号学导论》(第三版)，北京：中国人民大学出版社，2003年，第64页。

③ 参见王铭玉：《语言符号学》，北京：高等教育出版社，2004年。

④ 参见邢福宜主编：《文化语言学》，武汉：湖北教育出版社，1999年，2000年第2版。

种"子学科独立门户"现象,今后还会继续发生。当代文化迅速发展,某些门类符号学会很快系统化,成为独立学科,例如符号人类学、传媒符号学、影视符号学等。而符号学本身,则不得不趋向于学理化理论化,为各种门类的符号学提供具有普遍意义的理论设想,提供可操作的原理。

因此,符号学的原理,应当能适合所有的人类文化课题,就像数学得出的定理,适合任何可以量化的对象。如果某条符号学原理,竟然不能适用于某种文化研究课题,那么此原理就需要修正,需要补充。

虽然可以比拟为"文科数学",符号学的理论讨论或许应当避免进入过分数理化的表述,符号逻辑是抽象的符号学研究,它已经超越人文与社科的范围,进入与科学的结合部,与此类似的,还有人工智能和计算机语言研究。

符号学研究方法,不得不避开两个极端。首先,它不能局限于描述,不总结可操作的规律。例如卡西尔,给了象征最宽泛的定义,但是他的理论展开方式,又成了今日符号学研习者应当避开的覆辙:虽然托多洛夫把卡西尔列为现代符号学源头之一,但是卡西尔式符号学,包括他出名的女弟子朗格的符号美学,后世没有很大发展。在四十年代,莫里斯当时已经批评卡西尔的三卷《象征形式理论》"暗示多,科学少"①。李幼蒸认为卡西尔理论,因为没有建筑在语言学基础上,"分析过程缺乏可操作性"②。

符号学方法取向的另一端是格雷马斯。格雷马斯过于热衷于公式图表表述。格雷马斯这一派虽然在二十世纪六七十年代影响很大,大师去世后他的弟子很难继续推进这个学派,李幼蒸认为原因是曲高和寡。用数学或逻辑的表述法会离人文学科过远,本书也避免这样做。

迪里(John Deely)建议把符号学分成四个层次,认为这也正是符号发展的历史顺序:③

动物符号

前语言符号

---

① Charles Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, The Hague: Mouton, 1971, p. 229.

② 李幼蒸:《理论符号学导论》(第三版),北京:中国人民大学出版社,2003年,第486页。

③ John Deely et al(eds), *Frontiers in Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1986, v.

语言符号

后语言符号(文本符号):民俗、艺术、绘画、建筑、音乐等

这个序列的问题在于,列于"后语言符号学"的若干分支,有可能出现得比语言早。语言与歌(音乐),各种视觉符号(例如姿势、舞蹈)与语言,图画与文字,究竟何者为先都是有争议的。"前语言符号"与"后语言符号",实际上很难以时期区分。

塔拉斯蒂举过一个有趣的例子,说明语言学与符号学之间的"级差":如果我们去我们自己镇上的市场去买一公斤土豆,那么这个问题就是纯粹语义学的问题;但如果我们去另外的市场,它的文化与我们相差很大(如非洲人或者波斯人),那么问题就是符号学的。语义学问题关系到符号的表述功能,而符号学问题是意义理解。"我想买一千克土豆"这个意思可以有很多方式传达:可以用命令的方式来传达,蔑视地、夸大地、冷漠地,或者其他的方法,这取决于社会情境以及实用的结果。[①] 塔拉斯蒂的意思是:在同一语言同一文化中,只是规则清楚的实用交流,而符号学应当考虑意义的文化变异方式和跨符号系统交流问题。

可以把符号学的全部领域分成四对八个领域:

人文领域/科学领域

语言领域/非语言领域

叙述领域/非叙述领域

理论领域/应用领域

从定义上说,符号学应当包括所有这四对领域,每对中的前者却是符号学的工作重点,原因前面已经讨论过。理论符号学的任务,是给所有人类寻找意义的活动(也就是整个文化的研究)建立一个公分母,寻找一个共同的理解方式。但可以卓有成效地应用符号学的领域,是与自然科学相对的"文化学科",

---

① Eero Tarasti, *Existential Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000, pp. 62 - 63. 塔拉斯蒂自注:这是1973年在赫尔辛基大学的演讲中引用的福格特例子。

或“人类科学”(Human Sciences)。

意义问题(包括意义的产生、发送、传达、接收、理解、变异)是人文与社会学科的共有的核心问题,而符号学的任务就是提供研究意义的基本方法。从符号学着手,头绪纷繁的文化现象就有了一个共通的理论和方法论框架,相互之间出现比约性,各学科的理论也就不再是架空之论,各门类研究也不再封闭于学科特殊性的茧壳之内。

由于这种边界流动状态,符号学理论面对的问题在增多,老问题尚未能解决,又有新的问题出现。从本书各章可以看到:当代文化的发展,在不断挑战符号学,迫使符号学理论不断发展。边缘模糊不清成了符号学的常态,一旦把问题说得太清楚,恐怕不免简单化。

因此,本书不局限于介绍符号学家如何讨论某些问题,更着重于讨论一些至今未有答案的问题。本书的任务是尽可能说明,为什么这些问题难以解决,为什么本书的回答只是尝试性的,提出来只是期待同行指正。至少,提出一个新问题,符号学就朝前走了一步。

7. “二十一世纪是符号学世纪”

当今时代面临一个大变局。文化变型加速,社会的符号活动空前活跃,人类生活的各个方面都出现了“符号满溢”:几乎任何活动都浸泡在符号之中。这是几千年世界历史上从未出现过的现象,建立一个能对付当今文化巨大变化的符号学理论,需求已经很迫切。

但是符号学的文化研究有一个难点:文化这个大概念本身边界模糊,当前的剧变使其边界更为流动,对符号学领域的划定也必须有一定弹性,必须避免套入僵化的模式。在这个问题上,符号学理论发展史上有足够的教训。例如巴尔特曾认为各种文化符号学讨论归根结底是语言问题:既然不可能用图像讨论图像似符号学,就必须像讨论语言一样的方式,来讨论图像。他认为“人类语言不仅是意义的模式,更是意义的基石”。因此,符号学研究的是“当事物与语言

相遇时会如何"[①]。符号学的发展超越了语言,例如本书必须用语言写成,不是说本书的讨论,必然归结为语言问题。

本研究的另一个难点是:文化符号学发展至今,文献资料虽然丰富,理论却相当散乱。目前国内国外已有几种文化符号学论文集,进行理论综合的却并不多。例如温纳与西比奥克编的《文化符号学》[②]一书,是1977年休斯敦会议的论文合集,可见早在二十世纪七十年代,符号学家们就力图建立这个学科;福赛特等人编的《文化与语言符号学》[③],集合了几十篇文章,理论框架依然落在符号语言学之中;希尔佛曼所编《文化符号过程》[④]论文集,讨论梅洛-庞迪、利奥塔、德里达等人对符号学进行的"学科融合"努力。所有这些编者,都不试图综合,因为各家之论,并不构成一个前后一贯的理论。莫斯科-塔尔图学派的文化符号学论著,译成英文后编在几本书集中,其中洛特曼的《心灵宇宙》[⑤]第二部分关于"符号场"的几篇论文,理论上较完整。但依然未能提出一个完整的符号学理论。国外尚有多本普及类型的书,理论部分相当简略。

因此,本研究并非细读国内外已有资料就能完成,因为没有一种文献达到了本研究希望达到的目标,没有一种文献建成了一个理论体系。以至于有论者认为至今尚没有这样一门完整的理论:"有很大数量的文章讨论各种文化问题,但是实际上并不存在一门文化符号学。"[⑥]

我们不得不对一个世纪以来各个学派及其主要代表人物的思想,包括学科融合与课题应用方面的成绩,综合在一个比较完整的理论框架之中。幸而,融合与应用,一直是符号学发展第三阶段的两个关键词,一个多学说综合的,以各种文化实践为依据的符号学理论,将是符号学进入一个新阶段的契机。

---

① 罗兰·巴尔特:《流行体系:符号学与服饰符码》,上海:上海人民出版社,2000年,第3、10页。

② Irene Portis Winner and Jean Umiker-Sebeok (eds), *Semiotics of Culture*, The Hague: Mouton 1979.

③ Robin Fawcet et al (eds), *The Semiotics of Culture and Language*, London, Frances Pinter, 1984.

④ Hugh J Silverman (ed), *Cultural Semiosis: Tracing the Signifier*, New York & London: Routledge, 1998.

⑤ Yuri Lotman, *Universe of the Mind: A semiotic Theory of Culture*, tr Ann Shukman, London: I. B. Tauris, 1990.

⑥ Peter Stockinger, *Semiotics of Culture: Some General Considerations*, Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 2003, p. 1.

二十一世纪的世界急盼人类对它取得一个符号学的理解，因为二十一世纪的世界，不仅是符号泛滥，已经不可能脱离符号过饱和状态。本书最后若干章，将仔细分析这个局面：人类文化很可能快步走向一场难以阻挡的符号危机。人们至今还没有仔细查看符号，至今没有认识我们放出魔瓶的这个怪物，怎么谈得上制服它？

说“二十一世纪是符号世纪”，不是符号学者的自夸，相反，是对人类社会前景的一种深深的忧虑：它的符号构成变化太快，我们的理解追索至今尚未找到基本的方向。

上 编 原 理

第一章 符号的构成

1. 符号载体，空符号

符号的传统定义是“一物代一物”，这个定义简单，却问题太多。

此说原为拉丁文 Aliquid stat pro aliquo，英译 Something that stands for something else。首先是中译有点问题：无论是 quid 还是 thing，都不是“一物”，而是“一个事物”（an entity）。一场表演、一个眼神、一个梦、一首歌，都不是“物”，而是“事物”，都可能是符号。

其次，符号甚至可能不是“事物”。符号需要的是一个“感知”作为它的载体，感知本身却不是符号。符号是“符号载体”（sign vihecle）的感知与其携带着的意义之间的关系。只是“符号载体”这术语过于累赘，在一般论述中，甚至在符号学的论述中，为了简便，常常把符号载体直接称作符号。很多中西论者认为“符号具有物质性”，此看法值得商榷。大部分符号载体的确是“物质性”的，但是并不全是。

首先，可感知的不一定是物质。物理学家至今不能确认光的物质性，也不能确认电磁波的源头必定是物。这种物理学问题，不能在符号学中辨清。

而且，作为符号载体的感知，可以不是物质，而是物质的缺失：空白、黑暗、寂静、无语[1]、无臭、无味、无表情、拒绝答复等等。缺失能被感知，而且经常携带着重要意义：绘画中的留空，音乐中的休止，飞机从雷达上消失，情书久等不来。

---

① 关于无语在儿童教育学上的符号意义，请参见 Jean Umkie-Sebeok，“Silence is golden? The changing role of non-talk in preschool conversations”, in ed. Mary Ritchie Key，*The Relation Between Verbal and Non-verbal Communication*，The Hague：Mouton，pp. 295 – 314。

西比奥克称这种符号为"零符号"(zero sign)[①],韦世林称之为"空符号"[②],后者是个比较清楚的术语。近年符号学界对所谓"欲言还止"(aposiopesis)的讨论,证明学者们意识到此问题的重要性。[③]

零和空无,可以是极具意义的符号。钱锺书先生指出:"宗教家言常以空无一物的虚堂,净无点墨之白纸,象示所谓太极之本质……宋周敦颐之《太极图》,明释法藏《五宗原》,均以空白圆圈〇始,示大道之原。"[④]不仅在潜心论"虚"的道家中,弃有说"空"的佛教中是如此,欧洲在理性主义渐渐成为思想主流时,也开始明白空无符号的重要:零作为符号的出现,是推动数学发展的关键一大步;"消失点"(vanishing point,焦点)革新了美术上的透视法;"想象货币"即钱币,使商品市场成为可能。[⑤] 艾柯也曾举出许多空符号的例子:汽车不打灯,表示"我将直行";旗舰上不升司令旗,是表示"司令不在舰上"。[⑥] 一个人可以停止说话,停止做表情,但不可能停止表达意思,不说话无表情也表达意义。

《道德经》说"大音希声"。"大音"作为音乐本体体现为无声的寂静,它本质上是人对于世界的音乐性聆听。但是静默本身不是"大音",空符号要表意,必须有一个背景。从这点上,可以说,物的缺失,也是"物质性的",缺失是"应该有物时的无物"。

第三种"非物质"符号,是"心灵符号"。人在沉思、幻觉、做梦时的"感知"携带着意义。幻觉者听见失去的亲人说话使人流泪,信教者看见圣灵符号显现而认为灵魂得救,这些形象意义重大:牧师或心理分析医生的任务就是对它们进行解读。类似的"心象"也出现于艺术欣赏中。我们读小说后,脑中会有个"宋江形象"或"冉阿让形象",无法说这种形象是"物质性的",但是这些形象,的确是携带着丰富意义的感知。上一节我们已经讨论过,思想(无论是形象思维还是逻辑推理)必须使用符号才能工作,不可能说"心像"或"概念"的符号载体是

---

① Thomas Sebeok, *Contributions to the Doctrine of Signs*, Lanham, Md.: University Press of America, 1985, p. 118.

② 韦世林:"空符号与空集合的微妙关系初探",《昆明学院学报》2009年4期,第42--47页。

③ 欲言还止(aposiopesis)旧译"脱绝"。例如"滚,不然……"不说明,意思反而充分表达。2011年8月加拿大蒙特利尔大学"语词与图像研究所"将举行国际会议,专门讨论此课题。

④ 钱锺书:《管锥编》,《周易正义》一二,北京:三联书店,2007年,卷一,第55页。

⑤ Brian Rotman, *Signifying Nothing: the Semiotics of Zero*, Stanford University Press, 1987, p. 1.

⑥ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: University of Indiana Press, 1976, p. 55.

“物质性的”，只能说它们可能起源于人的经验。

总结一句，符号载体与“物质”之间有直接间接的关联：可见光可能来自被激发的物质；空白之所以能被感知，是由于与语境事物之对比；形象来源于对物质事物的记忆，来自经验的积累。但是这些符号本身不是物质性的。《道德经》说：“无状之状，无物之象，是为恍惚。”这些“无物之象”符号看来都有点恍惚，但是一定要证明这些符号载体的“物质性”，似乎不是符号学的工作。我们唯一能坚持的是，符号载体必须是可感知的。

但是感知只是符号定义的一半。这个感知必须在接收者那里成为一种被识别被解释的体验，也就是有可能被“符号化”，才成为符号。正因为符号的接受是个分阶段的过程，从感知（perceived），到接收（received），到接受（accepted），到解释（interpreted），这过程能进行到哪一步视情况而定。

这两者有时不容易弄清，本书将区别使用。为了方便讨论，我们取这个过程的中间点，把这个整个过程统称为“接收”，把进行“符号化”的人格，称为“接收者”；而把用另一套符号替代此符号的自觉努力，称为“解释”。因此，符号的定义应当是：**被认为携带着意义而接收的感知**。“接收”与“接受”有细微差别，“接受”是内化的开始，本书十二章讨论符号“述真”时，提出的是“接受原则”。

2. 物、符号、物-符号

如此定义之后，我们或许能说，在数量极其庞大的符号中，“无物源”的符号可能比较少，大多数符号是被认为携带着意义的具形之物或行为。本章关于“物-符号”的讨论，如果要处处说明符号载体可能的“非物质性”，就无法进行。因此，只能请读者记住上一节对符号“物质性”的保留意见。

在人类社会中，每一种实用物，或有实用目的的行为，都有可能带上符号意义；反过来，每一种供使用的物，也可以变成符号载体。这样就出现表意-使用性复合的“符号-使用体”（sign-function）。这个复合词各家用法不一样：巴尔特

在 1964 年作的《符号学原理》一书中，用 sign-function 指兼有物的使用性的符号[①]；而艾柯用此词组表示“符号作用”[②]。本书区别对待，把巴尔特用法的 sign-function 译成“符号-使用体”，把埃科用法译为“符号功能”。

可以说，任何物或符号都是一个“符号-使用体”。它可以向纯然之物一端靠拢，完全成为物，不表达意义；它也可以向纯然符号载体一端靠拢，不作为物存在，纯为表达意义。这两个极端只在特殊情况下出现：任何符号-物都在这两个极端之间移动，因此，绝大部分物都是偏移程度不一的表意-使用体，其使用部分与表达意义部分的“成分分配”，取决于在特定解释语境中，接收者如何解释这个载体所携带的意义。

从这个基本理解出发，可以看出：符号根据其“物源”与意义的关系，可以分为三种：

第一种是自然物或事物（例如地震、岩石），它们原本不是为了“携带意义”而出现的，它们“落到”人的意识中，被意识符号化，才携带意义：雷电传达了天帝之怒，岩石成了地质变化的遗迹。

第二种是人工制造物或事物（例如石斧、食品、打斗），原本也不是用来携带意义的，而是供使用的。这些事物，当它们“被认为携带意义时”，都可能成为符号：石斧在博物馆成为文明的发轫，食品放在超市橱窗里引发我们的食欲。

第三种是人工制造的“纯符号”：完全为了表达意义而制造出来的事物，例如语言、艺术、姿势、图案、烟火、货币、游行、徽章、旗子、游戏、体育等等，它们不需要接收者加以“符号化”才成为符号，因为他们是作为意义载体被制造出来的。它们的意义，可以是实用的，也可以是没有实用价值的，即艺术的。

实用意义符号，与艺术意义符号，两者的区别不在符号本身，而在于接收者如何解释。诗可以“兴观群怨”，或“多识鸟兽鱼虫之名”，歌曲可以唤起群众，电影大片能赚到上亿元票房等，这是艺术符号派了实用性表意用途，与艺术作为艺术被欣赏，是完全不同的事。

---

① 罗兰·巴尔特：《符号学原理》，见赵毅衡编：《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004 年，第 285 页。此词组在该书中译成“符号-功能体”。巴尔特讨论的，是符号载体的“使用功能”。

② “不存在符号，只有符号功能。符号这一概念是日常语言的虚构物，其位置应当由符号功能取而代之。”Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1979, p. 34.

因此，物与符号根据其来源，大致可列成如下表格：

1. 自然物(原先只具有使用性)

├1－1　只有使用性的自然物
└1－2　**自然物符号化带上实用意义**

2. 人造物

├2－1 人造物第一类：为使用而制造(原先只具有使用性)
└2－2 人造物第二类：为表意而制造的纯符号(原先只具有意义)

　　├2－2－1 **纯符号第一类：实用意义符号(原先具有实用意义)**
　　└2－2－2 **纯符号第二类：艺术意义符号(原先具有非实用意义)**

表上列为六行：1－1，2－1 都是纯然物，不是符号；2－2“纯符号”大致分为 2－2－1 实用意义符号，以及 2－2－2 艺术意义符号，因此，符号实际上只有上面打了黑体的三类。艾柯曾建议把符号分成三大类：天然事件、人为符号、诗意符号。[①] “诗意符号”即艺术符号。上面的表格，表面上类似艾柯对符号的分类，实际不然。艾柯分类的是符号，而“物-符号”功能在不同语境中意义千变万化，所以上表中不厌其烦地说“原先”是作为什么而出现的。此表分类的不是符号，而是“物-符号”诸功能。与其说有三种符号，不如说世界上所有的“物-符号”在不同语境中，分别表现出各种功能。

这听起来很复杂，实际上是人的世界中每一件东西的存在方式。举一个简单易懂的例子：我往建筑工地运来卵石，准备打混凝土地基，这是用卵石的自然物的使用性(1－1)；我洗石子，发现其中有一颗花纹漂亮的雨花石，我就捡起来送给一个南京朋友作礼物，巩固友谊，这是用符号的实用意义(1－2)。我那位朋友见到后如获至宝，用锦缎盒子衬裱起来，变成人工制造/展示的纯符号(2－1)。他供在墙上，怀念他的南京童年岁月(2－2－1)。来访者不知，只看到石子之美，这是用的符号的艺术意义(2－2－2)。一颗似乎只具有自然使用性(加固混凝土)的石子，在一定的接收方式中，可以在五种功能中很自然地转换。

① Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, pp. 16－17.

为了更清楚地说明这些关系，上面的列表，可以画成如下图表：

<table>
<tr><td>1－1 自然物
（使用性）</td><td colspan="2">1－2 自然物-实用意义符号</td></tr>
<tr><td>2－1 人工制造
物（使用性）</td><td>2－2－1　人工制造
实用意义符号</td><td>2－2－2　艺术意义
符号</td></tr>
</table>

这张图表看起来不复杂，它把世界上所有的物与“物-符号”分成五类。物构成了世界的全域：物分成自然物（1－1）与人工制造物（2－1），这两者都是物，因此都有使用性，所有的符号都是物，也都能降解为物，即回归使用性；经过符号化，无论是自然物（1－2）或人工物（2－2－1）都可以带上意义，变成实用意义符号；但只有人造制造物才能带上非实用意义（2－2－2）变成艺术符号。自然物（例如石子）先要人工化（裱装示人）变成人工制品，才能成为艺术意义符号。这个问题比较复杂，本书十四章会仔细讲解艺术符号的“人工化”原则。

从此表可以看到：“物使用性”，不是符号的“实用意义”。“物使用性”指的是物作为工具武器来使用；而符号意义完全可以“实用”。例如一辆汽车，有物的功用，能载人代步；也有标识社会身份的意义。连县城里的新娘，都对符号的实用意义非常敏感，知道新郎派来接她的车如果不是宝马，就应当哭闹着拒绝上轿，不然一辈子在娘家亲友小姐妹中抬不起头来。

因此，符号的意义大多很实用。一般人，甚至知识分子，经常说“这只有符号意义”，意思是“这只是纸上谈兵”，“无实用意义”，“不实际”。他们恐怕是误用了符号二字：世界上任何意义都要用符号才能表达。没有“非符号意义”，所有的意义都是符号意义。第二，符号意义很可能是非常“实用性”的：可度量，可卖高价，可判罪定生死，可以决定是否打一场战争。

总结一句：每一件“物-符号”在具体场合的功能变换，是使用性与各种符号意义的比例分配变化造成的。物（自然事物、人造使用物）可能带上意义而变成符号，而一旦变成符号，使用性与意义性共存于一事物之中。后一种（人造纯符号）原来就是作为符号生产出来的，却也有可能失去意义，“物化”成为使用物。在人化的世界中，一切都是功能不固定的“物-符号”。

3. 符号的降解：物化

上一节石子的例子，是物“符号化”（意义生成、增加）；反过来的变化，则是“去符号化”（desemiotization）或称“物化”，即让符号载体失去意义，降解为使用物。上一节中被符号化的雨花石，有可能重新成为一颗只有使用性的石子，例如房子易主成为丢弃物。

哪怕是作为符号制造出来的纯符号，只要依然有物载体，就不会绝对不能回归为物。《三国演义》第六回，孙坚在焚烧的汉室皇宫，找到了秦汉皇位的玉玺：“王莽篡逆，孝元皇太后将印打王寻、苏献，崩其一角，以金镶之。”玉玺是一件纯符号，但是也可以用来打人。在打人这一刻玉玺失去原意义，不是皇权符号，而是老太太使用的一件笨拙武器。此后，此玉玺补上的金镶角，在《三国演义》中被当作此玉玺是绝对皇位真传的证据，军阀之间为此大开战：用玉玺打人的后果，又被符号化，带上实用的证实意义。

2009 年 6 月 26 日，“中国青年网”报道：“今天上午 10 时 15 分，网友在两江论坛发帖，帖子里的图片显示一位女生悠然自得用新版百元人民币点烟。”百元纸币点烟，与玉玺打人一样，符号被降低到载体的物使用性。但是此图片在上传后，被网民广为转抄评论，此时又带上“富二代脑残”的意义，成为一个新的符号。

原本是作为符号制造出来的纯符号，完全可以变成使用物：有人“梅妻鹤子”，有人“焚琴煮鹤”；有人礼佛，有狂禅和尚烧佛像取暖；信用卡可以用来开锁；钻戒可以用来划开玻璃；奖杯可以用来盛物（诺贝尔奖得主高锟曾用“莫里斯奖杯”在家中盛火柴盒），用来喝水（大雨天夺得奖杯的运动员兴奋地喝“天水”）；武僧用法器做武器，用念珠做弹丸。

当符号-物携带的意义缩小到一定程度后，不能再作为符号存在。《汉书·扬雄传下》：“钜鹿侯芭常从雄居，受其《太玄》、《法言》焉，刘歆亦尝观之，谓雄曰：‘空自苦！今学者有禄利，然尚不能明《易》，又如《玄》何？吾恐后人用覆酱瓿也。’雄笑而不应。”鲁迅《集外集拾遗·题〈呐喊〉》：“最彻底的革命文学家叶灵凤先生，彻底到每次上茅厕的时候都用我的《呐喊》去揩屁股。”只利用书的物性，是对书作为符号的意义价值之完全否定。

美国《时代周刊》2009 年十大新闻之五："九寸钉"乐队的音乐被用于审问关塔那摩湾监狱的犯人，调高音量，持续数周，直至他们无法忍受，主唱手雷诺向美国政府抗议，并倡议组建"摇滚音乐人联盟"，抵制在审问犯人时播放他们的音乐作品。西方摇滚对于阿拉伯耳朵，只是噪音，音乐的符号意义消失，"降解"为音波。

如此完全归于物的例子比较极端，我们更多见到的"去符号化"，是不同程度的符号意义缩小。例如前辈视若珍宝的纪念品被后人送到当铺或旧货市场，精心题写送给朋友的书见于旧书摊，买一套《莎士比亚全集》放书架做装饰。[①]开车的符号意义不一样，在地广人稀的美国、加拿大或澳洲等"汽车国家"，无车寸步难行，使用性较强；在人口密集的国家，开车代步代价高，使用性不足，就有较大的符号意义，买车开车总是这两种目的不同比例的混合。

在另一端，符号载体本身的价值可能很有限，携带的符号实用意义常常有"放大效果"。"符号化"往往把意义放大到远远超出原物的使用价值。"投之以木瓜，报之以琼瑶，匪报也，永以为好也。"木瓜与琼瑶作为符号，都可以被解释为携带"永以为好"的意义：作为山盟海誓，比原物的意义价值大得多。琼瑶当然也是符号，但是其价值过高，让我们对赠予双方的爱情纯洁程度出现怀疑。用木瓜为盟誓，这才出现强烈的符号化。作歌者有意选用了两种价值差异极大的物，以说明符号化的"放大"力量。

表意性与使用性的消长，在历史文物上最明显：许多文物在古代是实用物，但是年代久远使它带上越来越多的符号意义。我们的祖先修一座桥，是为了实用用途，今日此桥功能已经大不如前，石板拱桥已经不便行走。当日意图中的符号意义（例如宣扬德政）消失，今日观察者解释出来的符号意义（例如从中解读出几百年前的技术水平，或该地区的社会动员能力）却越来越多。一旦成为历史文物，使用性渐趋于零，而意义越来越多，两者正成反比。

再次说明：这里谈的"使用性"不是符号的实用意义。鼎的使用性是煮的器皿。当鼎成为祭祀礼器，就不再具有器具的使用性；楚庄王"问鼎中原"，这位野

① 池上嘉彦在《符号学入门》（北京：国际文化出版公司，1985 年）中说，买了钢琴或百科全书而不用，放在那里做样子，是购买了符号的外延意义，而不是其内涵意义。笔者认为，是购买了它们的实用符号意义（排场），而不是它们的艺术符号意义。

心家问的是鼎的实用符号意义；今日鼎作为历史文物，符号意义已经变化很大，不再是权力符号，而是古代文明的符号，离使用性更加遥远，虽然并非完全不可能回到使用性。

符号化与去符号化，可以因解释而上下滑动。《史记・高祖本纪》记载，项羽在阵前威胁，要把被他俘虏的刘邦的父亲放在锅里煮，刘邦坦然说："吾与项羽俱北面受命怀王，曰'约为兄弟'，吾翁即若翁。必欲烹而翁，则幸分我一杯羹。"这是一场"去符号化"心理战：两个军阀比谁更流氓。刘邦把煮父亲的汤当作一般肉汤，拒绝对其符号意义做相应理解，项羽就无计可施。

从历史规律来看，符号表意性，随着文明的进程而增加。当代文化的一个重要特点是"符号泛滥"。具体表现为，上面说的各种符号-物功能变动，现在都剧烈地朝符号方向倾斜。

首先，绝大部分自然物原本与人无关，"征服自然"（例如攀登）把它们硬拉入人化的世界；"改天换地"（例如发电）把它们变成半人造物；旅游观光更是把自然人化。1－1 变成 1－2。

二是在绝大部分符号-使用体中，表意成分越来越大，大到使用性越来越可以忽略的地步，例如品牌使商品的纯符号部分增大，相比之下，使用性部分越来越小。

三是纯符号物，即只为表达意义而出现的物品（2－2），已经越来越多，多到淹没使用物的地步，例如娱乐与体育，引出比很多实用问题更受人瞩目的大标题："足球无关生死，足球超过生死"。

四是人工符号中的实用表意部分（2－2－1）越来越小，艺术部分（2－2－2）比例越来越大，出现所谓"泛艺术化"。这问题比较复杂，本书留到第十四章分析。

4. 符号化

符号化，即对感知进行意义解释，是人对付经验的基本方式：无意义的经验让人恐惧，而符号化能赋予世界给我们的感知以意义。只要符号化，哪怕看来完全没有意义的，也可能被解释出意义。

符号化什么时候开始？这也就是问：事物在什么样的条件下开始被解释出意义？艾柯认为是在“表现与内容相关时”[①]。这话同义反复，称之为“表现”(expression)就已经是确认为携带意义，有表现就有被表现，就已经是符号。如果艾柯的“表现”指的是表现物，也就是说“物载体”一旦用来表现内容，就成为符号，这依然是同义反复，因为表达意义的物，从定义上说，就是符号。

布拉格学派的穆卡洛夫斯基认为符号化应当有两个阶段，即“前符号实践”(presemiotic praxis)以及“符号功能”(semiotic function)。[②] 他的意思是：人的“纯实践”活动并不具有符号意义。但是我们无法证明人类有一个“非符号化”的，一切事物都纯为使用的“前符号阶段”：没有不追求意义的人类。

有一些符号神学家认为，人类在上帝赋予灵魂之前，处于“前符号”的纯自然状态。[③] 这实际上是承认：人作为人必定是生活在意义之中的人。人获得灵魂之前的世界，“前符号”的纯自然世界，容易想象，但很难说是人类历史的一部分。《荀子》说：“夫禽兽有父子而无父子之亲，有牝牡而无男女之别。”这“亲”与“别”就是对符号意义的自觉。人成为人，即是给事物以意义，无“别”的人，荀子认为不是人类。

另一位布拉格学派符号学家布加齐列夫认为，符号化发生于一物“获得了超出它作为自在与自为之物的个别存在的意义时”[④]。他举的例子是：一块石头不是符号，把这块石头放在田地中作为田界标记，就成为符号。“分界”的意愿把标界符号化，石头只是这个符号偶然的物源。

那么石头如何符号化？给任何物一个称呼，就是一个符号行为。汉代刘熙《释名》说：“名，明也，名实是分明也。”是名让实变“明”。命名就是符号化。当有人看到一块石头，认出是一块石头，名之为“一块石头”，命名使这个符号化的石头变成符号。

---

① Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1979, p. 231.

② Jan Mukarovsky, *Structure, Sign, and Function*, New Haven: Yale University Press, 1978, p. 56.

③ 参见 Robert S Corrington, *Nature's Self: Our Journey from Origin to Spirit*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1996。

④ Peter Bugajilev, "Signs in Dress", in (eds) L Matejka and I. R. Titunik, *Semiotics of Art*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1979, p. 14.

巴尔特在《符号学原理》一书中认为任何物一旦被人类使用，就会符号化。[①] 他区分两种符号化的方式是把物变成"社会文化符号"(sociocultural sign)，把物变成"经济符号"(economic sign)。后者主要是指物在"商品系列"中的位置。由此，巴尔特认为"绝对非表意的物"(non-signifying object)只有一种，即"绝对即兴制作完全不类似于现存模式的用品"[②]。上文说过，物依然能被作为物使用，巴尔特进一步认为只有不能归类之物，才是纯然物，这是对的。

在符号化问题上，艾柯的讨论比较清晰。他认为符号化，起始就有三步：一是思维主体确定某物"有某功能"，二是归类为"用于什么目的的石头"，三是由此命名为"叫做什么"。[③] 具体到石头的例子，符号化的三步就是：发现一块石头可用来打人，归类为"一种武器"，称之为"战斧"。第一步已经是符号化的门槛：在人意识到一块尖石可以伤害别人之时，石头成为服务于他的目的之物，他就对此种石头另样看待，赋予它意义。远在语言命名之前，就出现了符号化。

符号化与物本身的品质或类别关系不大，物必须在人的观照中获得意义，一旦这种观照出现，符号化就开始，物就不再留于"前符号状态"中。因此，一块石头只要落入人的体验之中，人感到手中的这个硬物有意义(例如特点明显可作标记，颜色花纹美观可作装饰，坚硬尖利可以作武器等等)，这块石头就不再是自在之物，它已成为人化世界中的符号。

从以上关于符号化的讨论中，我们可以看到：符号化取决于人的解释，这个人不仅是社会的人，同时还是个别的人，他的解释行为不仅受制于社会文化，也受制于此时此刻他个人的主观意识。在符号解释中，社会文化的规定性，经常有让位于解释者意志的时候。

就拿"和氏璧"的故事来说。此石块的符号意义(含有可装饰的美玉)的确是社会性的(可以期盼社群同意此石有价值)，符号化(和氏慧眼发觉此石包有美玉)却可能是个人的认识过程。"情人眼里出西施"，说明解释可能非常个人化，但是"西施"依然是社会文化的共有择偶标准。因此，任何符号解释都有个

---

① 罗兰·巴尔特：《符号学原理》，见赵毅衡编：《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004 年，第 296 页。

② 同上，第 295 页。

③ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1979, p. 31.

人与社会两个方面，符号化的过程，从个人感受开始，而解释方式（理解符号所用的符码）终究是文化性的。符号化是个人意识与文化方式交互影响的结果。

上文说过，不存在完全不可能携带意义的物，但是究竟一件“物-符号”有多少意义，取决于对符号的具体解读方式：解释能把任何事物不同程度地“符号化”。我现在渴了，举起杯子喝水。这里没有符号意义，这是我对身体需求的反应。我喝茶没有特殊的意图，此时如果有一个观察者，他可以从我喝茶中看出意义：学生认为我是讲课太苦，关心者怀疑口渴是疲劳，同事知道我又在苦思理论，警官可能认为我因有罪而焦虑，同胞可能认为我沏茶是苦于怀乡。

符号化的过程，即赋予感知以意义的过程，经常称为“再现”（representation，有些论者译为“表征”，容易与“症状”相混）。霍尔对“再现”的功用解释得非常简明清晰：“你把手中的杯子放下走到室外，你仍然能想着这只杯子，尽管它物理上不存在于那里。”①这就是脑中的再现：意义生产过程，就是用符号（例如心像）来表达一个不在场的对象或意义。

再现的对立面是“呈现”（presentation），呈现是事物直接向经验展示。呈现尚未能产生意义，只是符号化的准备。只有当呈现面向一个意义构筑者的意识，在他的解释中变成再现，才会引向意义。关于这些概念的讨论，有时候很复杂，因为中译太接近“表现”（expression）。“表现”是个人意识（尤其是情感）的再现，从符号学角度来看，可以认为“再现”与“表现”并不对立，“表现”是“再现”的一种。②

而呈现不同，呈现是事物向意识展开的第一步，其感知尚没有变成符号而获得意义，再现则已经被意义解释符号化。这个测试方法并不复杂：呈现是单一的（以某种形态面向意识）。例如一棵树的呈现不是意义，甚至不能引向意义，只有当它转变成文本，变成树的画，树的雕像，树的词，或是当树的现象，落入解释者的经验，解释出“自然”、“生机”等意义。符号化，能把呈现变成携带意义的再现，物象就变成了符号。因此，再就是可以被理解为携带意义的呈现。

这问题的复杂性在于：某些事物原本就是再现，即上文说的纯符号，例如一

---

① 斯特亚特·霍尔编：《表征》，徐亮、陆兴华译，北京：商务印书馆，2005 年，第 4 页。

② 谢冬冰：《表现性的符号形式：卡西尔-朗格美学的一种解读》（上海：学林出版社，2008 年），把这一派的符号学称作“表现性的”，应当说是很准确的，卡西尔与朗格很强调艺术的情感表现。

张画，一首诗，一句话。即使“再现物”，面对一个进行符号化的人，首先也是感知的呈现。后文会提到，皮尔斯称之为“质符”。一个纯符号物也得等待被符号化。

皮尔斯说，“只有被解释成符号，才是符号”[①]。这句话简单、明了、精辟，但并不周全，因为没有被解释为符号的纯符号不能说不是符号：说一句话不是符号，就否认了它存在的本质特征，它就只是噪音。就“物-符号”而言，尚未被解释成符号的，只是呈现的感知。而再现就是符号化：就是用某种在场的感知表示某种不在场的意义。

5. 片面化

作为符号载体之物必须能被感知，本书已经讨论过这一点。但被感知的不是物本身，而是物的某些品质。物不需要全面被感知才携带意义。让物的过多品质参与携带意义，反而成为表意的累赘。“被感知”并不能使符号回归物自身，恰恰相反，符号因为要携带意义，迫使接收者对物的感知“片面化”，使感知成为意义的“简写式”承载。

例如，看到一辆汽车驶过来，一个人会马上解释出“危险”，并且立即闪避。解释者此时不仅不需要对汽车有整体认知，甚至不需要这方面的“前理解”，不需要曾有被汽车压倒的经验，也不需要曾经观察过汽车撞伤人的记忆，他可以从各种非直接的途径获得解释能力：只需要意识到汽车的这种重量，这种速度，一旦被撞绝无好事。此时汽车的其他品质，例如色彩、样式、品牌，只要与重量和速度无关，就应当被忽视，万一这些与意义无关的品质被感受到了，就是符号文本中的噪音，噪音问题本书在第三章会讨论。

我们可以看到，片面化是符号化之必须：无关品质可以甚至必须忽视，不然解释效率太低。显然，这不是针对符号载体本身，而是解释语境的需要。如果司机按喇叭，你听到马上会躲避，甚至不去看汽车，此时整个符号载体就极端片面化，只剩下喇叭声音这一感知；而当朋友向你炫耀新车，此时你就会观察另外

① “Nothing is a sign unless it is interpreted as a sign”, Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931 - 1958, vol 2, p. 308.

一些细节，例如座位皮革的品质：那会是另一种方式的片面化。

因此，符号在传送与解释的过程中片面化，最后只剩下与意义相关的品质，这是感知成为为符号载体的保证。一件物成为符号载体，不是因为它作为物的存在，恰恰相反，**符号载体只是与接收相关的可感知品质之片面化集合**。

例如，钱币作为购买力符号，钱币作为历史文物符号，钱币作为收藏价值的符号，要求三种完全不同的片面化：购物者、历史学家、盗墓者。他们看到的似乎是同一物，实际上接收的符号完全不同，从而引向不同的意义解释。感知本身是经验的捕捉，而捕捉哪些方面，被解释目的所控制。我接到一纸文字书写，如果我把它当作一条待猜的谜语，我就会忽视书法的飘逸，文词的优美，而去注意文字内容；如果我当作一纸书法，我就暂时不顾写的内容；如果看成一封书信，我就暂时不管书法。

所以符号载体不仅不是物，甚至不是感知的集合，而只是与"注意类型"相关的某些感知的临时集合。由此我们可以得出一个听来奇怪的结论：同一符号物源（例如一场足球赛），可以承载完全不同的符号：足球艺术、展览爱国热情、看帅哥、赌假球机会，等等，这就是为什么本书一再强调，"物源"不是符号，物只是各种相关感知的寄宿地。

回到上一节开始时说的符号定义，符号远不是"一物代一物"那么简单。皮尔斯指出，符号是"一物在某个方面（in some respect or capacity）代替另一物或另一人"[①]。莫里斯指出："符号学研究普通物，只要他们参与符号行为，但也只在它们参与的程度上（only in so far）。"[②]他们所说的"某方面"与"参与的程度"这两个限定语非常重要，否则我们就没有明白：符号不等于符号载体，也不等于感知，符号是它们与意义之间的关系。

片面化不是简单化，片面化是感知对相关意义之目的定向汇集，是物自我取消其整体性。让木瓜或琼瑶带上"永以为好"的意义，就是使木瓜不成其为木瓜，琼瑶不成其为琼瑶；让拳击成为体育，就必须使拳击不成为挥拳打人。只有

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931 - 1958, vol 2, p. 228.

② Charles Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago: University of Chicago Press, 1970, p. 4.

感知片面化，才能保证意义放大化。木瓜与琼瑶这样的物，意义范围大幅度提升扩充，就是因为首先被片面化。

例如，绰号就是极端片面化的符号，但它却有放大我们缺点的能力，才被认为特别传神，从而取代了我们的名字，这是让我们经常感到遗憾的符号力量。同例，一幅画、一场考试、一部小说、一栋“地标建筑”，因为都是符号，就都不会是对象的全面再现。

《红楼梦》第五十四回，贾母批评才子佳人故事都是破绽百出：“这有个缘故：编这样书的，有一等妒人家富贵，或有求不遂心，所以编出来污秽人家。再一等，他自己看了这些书看魔了，他也想一个佳人，所以编了出来取乐。何尝他知道那世宦读书家的道理！”贾母是大富婆，瞧不起穷秀才过于势利，不过她对小说的看法再正确不过：只有“何尝知道道理”的一厢情愿片面化，写成小说才把幻想放大得精彩。

片面化不一定“虚假”。它既能提高认知的效率，也可能导致非常有效的意义解释。医生经常用安慰剂、心理暗示等来治疗病人，实际是用符号表意对付病症。这些表意不能构筑真实的因果关系，但是身体可以接收这种片面化，而且产生想要达到的效果。解释目的导致片面化感知，这是因为解释活动服从文化对符号表意的体裁规定。有传媒研究者调查说：“现在人们选择一本杂志到从书架上取走它的平均时间是三秒钟。你就需要非常简要封面标题（像‘完美的爱’这样的短语）来推销你的文章。”[1]符号表意片面化实际上是传媒业广告业成功的秘诀。

6. 符号的实用意义及其度量

符号化是给某种载体以意义。意义有很多种，基本上可以分成两大类，一类是“实用符号意义”，可以取得具体的效果的意义，另一类是“非实用符号意义”，没有实际目的的意义，即艺术意义，或称“诗意”。这两种意义，不是判别艺术与非艺术的分野。所谓非艺术品，在一定的使用语境中会有艺术意义，而所

① 卡罗琳·凯奇：《杂志封面女郎》，天津：天津人民出版社，2006年，第40页。

谓艺术品却经常有实用意义，例如能卖出一个高价。实用符号意义的例子很多：仪式能升华我们的心灵，但是也能变成旅游卖点；衣妆能增添美貌，但是可以提高社会地位；爱情是心灵的需要，但是也必须考虑婚姻是否门当户对，有多少好处。

"物化"是切断表意，不当做符号载体，而回归物的使用性；"实用化"则是在接收符号时，给出的意义解释倾向于实用。这两者容易区分：西班牙人到情人窗下唱小夜曲，对邻居是"物化"的噪音，对情人是浪漫意义的"艺术符号"，一旦骚扰到左邻右舍无法忍受，来给这位情人施加压力，让她及早接受求爱，就是符号意义的"实用化"。

艺术、体育、游戏，都是纯符号，它们的意义可以很不相同，艺术经常被理解为替代生活庸常的升华；体育代替人类的集团认同感引发的打斗甚至战争；游戏则成为真与假的竞争中的一个平衡。但是它们都可能引发参与者过分强烈的感情，以至于符号的"实际价值"压过了艺术意义。例如艺术、体育、游戏的开发公司与经纪人、经营者，可以赚大笔利润，对他们来说，这些依然是符号活动，但却可以取得非常实际的价值。

实用化只是个程度区别：艺术、仪式、设计等的"半实用化"却极为常见。城市绿地安排，旅游点规划，电影中广告植入，隐藏的"实用意义"无所不在。《诗经·小雅·斯干》："乃生男子，载寝之床，载衣之裳，载弄之璋。……乃生女子，载寝之地，载衣之裼，载弄之瓦。"璋是优质的玉，瓦是纺车上的零件。男孩弄璋，女孩弄瓦。这些符号意义，似乎无伤大雅，实际上造成了男女一生的固定社会角色。

符号是用来传送意义的，意义从定义上无法量化。但是符号的"实用意义"可以比较，可以作社会学的调查统计度量，甚至经常可以换算成金钱。符号价值货币化，实际上成为当代文化一个明显的符号学特征。

符号量化不是自今日始，它是人对意义本身的一种解释方式。例如礼物作为人际关系的符号，已经有几千年历史，是人类文化向来就有的意义实践。古代的番邦"进贡"，对朝贡者是个义务，被朝贡的天朝，一样进入礼物所体现的意义契约。礼物的实际价值，把送礼者与收礼者的社会等级差距，所求索的好处价值几何，以及各种其他因素（例如送礼者对收礼者贪婪卑劣程度的估计，对

“礼尚往来”的回报计算），精打细算地计算在内。一旦礼物价值超过这些价值的总和，送礼就没有必要。

甚至现在舞弊作假也有价值量化。2008 年 6 月 27 日新浪网报道，重庆高考文科状元郎，考了 659 分，此考生是县招办主任之子，因为少数民族加分造假。《新浪评论》说：“改变民族只加 5 分，既然有状元实力，身为招办主任的父亲为何还如此‘画蛇添足’呢？”看来这已经是当代中国社会的共识：作弊至少要合算。

说符号的实用意义可以量化，就是说这种意义有可能被度量符号（数量、金钱、合算与否的估计等）所解释。这只是可能，而不是说实用意义必然被度量。

给符号的实用意义估价，是当代消费文化的一条重要特征。如果不能给品牌标价，即给商品定下超越实际价值的价格，品牌就不成其为品牌，商品的价值就沦为物的价值。在当代社会，冒牌商品的商标精美，制作加工也不差，但是货主为了尽快脱手而标出便宜价格，这时冒牌反而暴露。[①] 原因可以理解：名牌商品是供奢侈消费用的，价格不够高，使该符号意义显得不够分量。此时价格不是商品的价格，也不是商品符号意义转换成价格，价格本身就是符号的意义。

7. 文　本

符号很少会单独出现，一般总是与其他符号形成组合，如果这样的符号组成一个“合一的表意单元”，就可以称为“文本”。先前学界常认为文本这个术语等同于“讲述”（discourse，或译“语篇”）[②]，此术语无论中西文，过于倾向于语言，不适合作为所有符号组合的通称。信息论中则把符号结合起来的整体称为“超符号”（super-sign），这个术语意义不明确，各人用法不同。近年此术语只用于难以分解的符号组合，例如图像。[③]而“文本”一词，渐渐作为“符号组合”意思

---

① 这是 2007 届博士生苗艳在符号学作业中举的例子，特此致谢。

② Janos S. Petofi, “Text, Discourse” / in(ed) Thomas A Sebeok, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Berlin: Mouton de Greyter, 1986, pp. 1180 - 1187.

③ “超符号”这个词被许多理论家用作别的意义，例如“超越语言与文化边界的巨大的表意”，或“不能分成内容单元的符号组合”，见 Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1979, p. 232。

通用。

这个词的西文原义 text 是“编织品”(something woven)。[①] 中文定译“文本”极不合适,因为“文字”意味太浓,而符号文本却可以是任何符号编织组成。本书难以纠正翻译史的不当,否则本书的重点会变成术语纠错。

在符号学史上,对文本概念做出最大贡献的是两个派别,一是德国二十世纪六十年代的“斯图加特学派”,这派的领军人班斯(Max Bense)早在 1962 年就把他们的贡献编成文集《文本理论》;一是莫斯科-塔尔图学派,他们把文本看作符号与文化联系的最主要方式,洛特曼在 1970 年出版了《艺术文本结构》,有好几篇文章着重讨论文本。由于当代符号学界的共同努力,符号学已经很少讨论单独符号,转而以“文本”为基本意义单位。

在符号学中,文本一词的意义可以相差很大。最窄的意义,与中文“文本”原意相近,指的是文字文本。文本不是其物质存在,因此不同的版本,只要意义未变,即是同一“文本”。[②] 文字文本有个空间和语义的边框,因此不包括注解、标题、序言、出版信息。此意义至今在使用,巴尔特与格雷马斯对文本符号学做出了非常重要的贡献,但他们研究中的“文本”基本上是最窄概念,即文字文本。[③] 巴尔特问,“在图像之中、之下、周围是否总有文本(texte)?”[④]他指的是伴随图像的文字。因此,必须根据上下文判别“文本”何义。

较窄的定义,是指任何文化产品,不管是印刷的,写作的,编辑出来的文化产品,从手稿档案,到唱片、绘画、乐谱、电影、化学公式等等人工符号构成的文本。文本概念,成为从语言学向符号学跨进的桥梁。

而当代符号学中往往使用宽定义。提倡文本符号学的俄国符号学派,从巴赫金到洛特曼,到乌斯宾斯基,都是持最宽定义。巴赫金说:“文本是直接的现实(思维和经验的现实),在文本中,思维与规律可以独立地构成。没有文本,就

---

① Jurij Lotman, *The Structure of Artistic Text*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1970, p. 6.

② Alec McHoul, "Text", in *Enclopedia of Semiotics*, (ed) Paul Bouissac, Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 609.

③ A. J. Greimas & Joseph Courtes, *Semiotics and Language*, *Bloomington*: Indiana University Press, 1982, p. 340.

④ 罗兰·巴尔特:“图像修辞学”,《语言学研究》,怀宇译,第六集,北京:书目文献出版社,2008 年。在《显义与晦义》(天津:百花文艺出版社,2005 年,第 27 页)中译为“文字”。

既无探询的对象亦无思想。”[①]乌斯宾斯基则认为文本是“文化的基本单位”；洛特曼定义最为清晰，“文本”是“整体符号”(integral sign)。[②] 在这样宽泛的理解中，文本的定义实际上是“文化上有意义的符号组合”。

塔尔图学派的乌斯宾斯基提出一个最宽的定义，文本就是“任何可以被解释的东西”[③]，因此，任何携带意义等待解释的都是文本：人的身体是文本，整个宇宙可以是一个文本，甚至任何思想概念，只要携带意义，都是文本。

本书建议：只要满足以下两个条件，就是符号文本：

1. 一些符号被组织进一个符号组合中。
2. 此符号链可以被接收者理解为具有合一的时间和意义向度。

这个定义虽然短，实际上牵涉六个因素：**一定数量的符号**被组织进一个**组合**中，让**接收者**能够把这个组合**理解成**有合一的**时间**向度和**意义**向度。此处暂时无法把每一点都在学理上讲清楚，本书会一点点处理这些概念，最后予以总结。

文本要如何组成才能有意义？实际上取决于接收者的意义构筑方式。接收者看到的文本，是介于发送者与接收者之间的一个相对独立的存在，它不是物质的存在，而是意义传达构成的关系：文本使符号表意跨越时间空间的间隔，成为一个过程。反过来说，通过解释，此符号组合就获得了“文本性”(textuality)。

很多符号学者分析过文本的品质。鲍德朗德认为，“文本性”包括以下七种性质：结构上的整合性，概念上的一贯性，发出的意图性，接收的“可接受性”，解释的情境性，文化的文本间性，文本本身的信息性。[④] 这个“七性质”说，把符号学所有要处理的问题一网打尽了，无非是说，符号学的研究对象不是单独的符号，而是符号文本。

上述标准的头一条“结构上的整合性”，是后六条的保证。但后面的六条是

---

① Quoted in Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981, p. 17.

② Boris Uspenskij, "Theses on the semiotic study of culture", in (eds) Jan van der Eng and Mojnir Grygar, *Structure of Texts and Semiotic of Culture*, The Hague: Mouton, 1973, p. 6.

③ "Anything that can be interpreted", 同上, p. 610。

④ Robert de Bauderande, *Text, Discourse and Process*, Norwood NJ: Ablex, 1980.

否就能保证第一条呢？艾柯就提出过“伪组合”理论，他认为某些“文本”的组合缺乏“整合性”，各部分之间关系不明。他举的例子是蒙德里安的画和勋伯格的十二音阶音乐。实际上，很多符号组合都让人怀疑是否有“整合性”：长轴山水切出一块难道不能形成单独文本？电影剪辑不是可以割出好几种版本？剪裁后照片比原幅照片整合性更多还是更少？七十回《水浒传》是否真不如一百二十回“全本”？二十世纪六十年代实验戏剧的一种“发生”戏剧（Happenings），没有预定情节，演到哪里算哪里，无始无终，有意取消文本的“整合性”。①

笔者认为，“文本性”是接收者对符号意义的一种构筑态度，接收者在解释意义组合时，必须考虑发送者的意图（例如画家的画框范围），也必须考虑文化的体裁规定性（例如绝句应当只有四句），但是最后的取舍只需要适合于他的解释：文本的构成并不在于文本本身，而在于他的接收方式。例如，地理上的一整条线路，构成他上路时考虑的文本，在路上某一点，路标与周围的某些路况构成一个文本；如果他坚持读到底，一部百万字的长篇小说是一个文本，如果他中止阅读的话一个片段也构成一个文本。文本作为符号组合，实际上是解释者将文本形态与他的解释互相“协调”的结果。

这个理解看来并不复杂细论之却会有很多理论困难。例如与“有机论”的关联：文本的组合究竟有多紧密，能使文本各部分服务于整体？（本书会在第四章讨论“有机论”。）与“伴随信息”的关系：究竟什么地方应作为文本的边界，其外的各种因素（例如标题、题词、注解）是否算文本的一部分？（本书会在第六章仔细讨论“伴随文本”问题。）

因此，符号文本是接收者进行“文本化”（textualization）的结果，文本化实为符号化的必要组成方式。文本自身的结构只有参照意义，文本各单位之间的组合关系，是解释出来的。一个交通警察、一个抢银行的强盗、一个看风景的行人，会在同一个街景中找出不同的组合，因为他们需要追求不同的时间性与意义性。本书上一章说到“片面化”，文本化就是片面化符号的结合：接收者不仅挑拣符号的可感知方面，而且挑拣一连串感知的组合方式。足球运动员必须眼观六路耳听八方，看到己方与对方各队员的相互位置与运动速度，并且迅速判

① Zoltán Szilassy, *American Theater of the 1960s*, Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1986, pp. 64 - 68.

断这个"文本"的意义。体育界行话，称这样的球员善于"读"比赛，此语很符合符号学的理解。

钱锺书《管锥编》第一卷《老子王弼注》论卷，对文本问题理解深刻。此书讨论老子"数舆乃无舆"说，认为此语"即庄之'指马不得马'"，即《那先比丘经》："不合聚是诸材木不为车"。钱先生指出，"不持分散智论，可以得一"；"正持分散智论，可以破'聚'"。[①]"分散智论"，是钱先生对拉丁文 Fallacia Divisionada（分解谬见）的译文：整体并不是部分的聚加。一个个数车辐，看不出车轮的存在；一条条指出马腿，指出的并不是马。

而在数字时代，单元与文本的距离更加远。电子文本分解后的符号单元（数字、编码）几乎没有文本的影子，而文本（例如一个游戏）组合起来后完全看不到单元的构成。所有电脑创造或者模仿的事物——包括声音、音乐、线条、表面、实体等等——都是一堆相同数字的不同结合方式。世界包含的信息可以被分解，然后再被组装。[②] 这不是"七宝楼台，碎拆不成片段"的意思，在数字时代，文本几乎是个"黑盒子"，我们看不见构成方式。

那么，有没有不与其他符号组合，单独构成文本的"独立"符号？一个交通信号、一个微笑、一个命令、"瑞雪兆丰"、"当头棒喝"、"一叶知秋"，似乎没有明显的组合因素。我们略一考查，就会发现完全孤立的符号，不可能表达意义。要表达意义，符号必然形成组合：一个交通灯必然与其他信号（例如路口的位置、信号灯的架子）组合成交通信号；一个微笑的嘴唇必然与脸容的其他部分组合成"满脸堆笑"或"皮笑肉不笑"；一个手势必然与脸部身姿表情相结合为一个决绝的命令或一个临终请求；"佛祖拈花，迦叶微笑"，显然迦叶看到的不只是花，而是佛祖、花、拈花手势的组合。文本符号学与一般符号学的区别，只是更强调符号的"文本性"。

最后，"大局面"表意是一种超大符号文本。整个文化场景，甚至整个历史阶段的意义行为，被当作一个文本。本书最后几章将讨论各种"大局面文本"，例如文化演变、历史进程等。

---

① 钱锺书：《管锥编》，《老子王弼注》，北京：三联书店，2007年，第一卷，685页。

② 转引自 *Music, Meaning & Media*, eds. Erkki Pekkila et al, Helsinki: The International Semiotics Institute, 2006, pp137-138。

第二章 符号过程,不完整符号

1. 意义不在场才需要符号

符号表意,有三条悖论,听起来可能奇怪,实为符号的题中应有之意

一、意义尚未被认知,才需要符号。
二、不存在没有意义的符号。
三、任何理解都是一个理解。

先讲第一条。意义在认知中不在场才会有符号过程。符号表意之所以有必要,是因为解释意义不在场是其前提。在任何意义传达中,构成其过程的诸成分,必有某些成分不在场,或尚未充分在场。有缺场,过程才获得展开的动力。缺场是一种乐见其变。如长白山天池,边际齐全,即无运动,有缺口才形成瀑布,形成江流。符号等待解释,意义要解释后才能出现。从时间上,从逻辑上,解释必须出现在符号发送之后。

由此可以得出一个似乎奇怪的结论:之所以需要符号,是因为缺少相关意义的认知,符号越多,就越暴露出意义之阙如。孔子说:"祭如在,祭神如神在。子曰:吾不与祭,如不祭。"[①]正是因为神不在场,神的替代物才能置于祭坛上替代神,而参与祭奠仪式过程,才能在我的心中引出"神在"的意义解释。

耶稣似乎也很明白这个道理。在希腊语(《圣经·新约》写成的语言)中,sema 即符号,也是神迹。法利赛人要耶稣行一个神迹给他们看,他们就会跟随主。[②] 希律王把耶稣抓来受审,叫耶稣出示符号以自辩,"你行一个神迹给我看吧!"[③]如果信仰缺失,符号不能创造信仰,只能更加暴露其无;无神迹,才是信

① 《论语·八佾》。
② 《路迦福音》23:8。
③ 《马太福音》7:6。

仰确立的地方。耶稣与孔子，看来都很明白符号起作用的机制。

因此，一旦感知符号载体在场，可以非常准确地说，解释意义并没有在场。如果我们觉得意义已经在场，那就证明我们还没有明白符号的真正意义。中国古代官员出场要鸣锣开道，打出牌子"肃静"、"回避"。百姓虽然可能看到官员的轿子，甚至看到官员本人，却没有充分认识官员的权威，这个权威需要仪式符号来宣扬。

反过来，意义一旦已经被解释出来，符号的必要性就被取消，就是《庄子》说的"得意忘象，得鱼忘筌"。密电一旦译出，就不必再关心密电；神秘之物一旦有满意之解，神秘就自我取消；投桃报李，互送秋波，是因为爱情关系尚未建立，或是爱意未能充分表达，已经是夫妻，眉目传情自然越来越少。

那么意义究竟先于符号而存在，还是后于符号而存在？从常理上说，有了表达一个意义（例如"永以为好"）的需要，表意者采取找一个符号（投之以木瓜）加以表达，而接收者由此解释出求爱示好的意义。他有权选择一种反应（报之以琼瑶），或不反应（沉默），两种反应都开始一个新的符号过程。

那么"永以为好"究竟先于符号还是后于符号？从符号过程分析，意义并不先于符号表达而预先存在，而是有了符号才有意义：没有木瓜（或琼瑶），"永以为好"的意义无法出现。符号并不表达已经存在的意义，投木瓜者要用符号表达的，只是潜在未实现的意图，而不是意义，意义必须靠解释才能出现，没有解释，木瓜只是一个木瓜。不仅人造符号是如此，自然符号也是如此。皮尔斯喜欢举风向标为指示符号的例子，风向标的运动，是风吹造成的，原因虽然先出但是没有被觉察。对于接收者来说，风向没有被认知，才需要看到风向标转动这个符号。

J. 希利斯·米勒曾举狄更斯的小说引发争论为例，说明符号表现以意义未认知为先决条件。《雾都孤儿》（*Oliver Twist*）初版时，伦敦地方官员否认有如此条件恶劣的贫民窟存在。1850 年重版时，狄更斯加一序言，侃侃自辩："当菲尔丁描写纽盖特监狱时，这个监狱立即不复存在……那个叫温莎的古老城镇，被镇上的两个风流婆娘完全毁灭，她们是受一个名叫莎士比亚的人的指使。"米勒引用了狄更斯这段妙言，评论说："至少，就阅读过程而言，小说中'雅各岛'（Jakob's Island，以前伦敦的贫民窟）的存在，以伦敦那个真实的贫民窟的消失

为前提。”[1]

《雾都孤儿》引起的争论,是小说描写的贫民窟究竟存在否。狄更斯认为本来只是“或然存在”,一旦小说写成,就不可能存在,因为再现的条件就是对象不在场。米勒说狄更斯的辩护有理,他认为这是符号表意的一般规律。他举最普通的路标为例:“这犹如一个路标表明其所指之物在另一个地方,在那边,不在场。”被路标指明的是驾驶者没有看到的某种路况,此路况他看不见,或判断不了,一旦路况看清楚,路标就没有必要。

从这个意义上说,符号表意,只是一个“待在”(becoming)。[2] 一旦意义在解释中实现,符号过程就结束了。狄更斯说的并不是伦敦是否有贫民窟,而是说对这位地方官员那样的读者,正是要读读《雾都孤儿》才会明白为什么他们看不到贫民窟:符号的作用,正在于让我们寻找尚懵懂无所知的解释意义。

2. 符号必有意义

要传送一个意义,发送者能发出的只是符号文本;要接收一个意义,接收者能接收到的也只是符号文本。那么,发送者如何能让接收者相信,他发出的符号必然有意义,接收者如何能肯定,他接收的符号必然有意义,从而开始对符号进行解释?毕竟,接收者不会花力气解释没有意义的符号。

把世界变成有意义的世界,是人生存在这世界上之必须。人有生存本能,也就有意义本能。人时时刻刻做好符号化的站位,时刻准备对观察到的现象做符号化,也就是找出意义。

任何感知,只要能被当作意义的载体,就成了符号。这个断言是人作为人的存在需要。我们不能容忍感知到的世界缺乏意义。因此任何符号必然有意义。没有这个前提,解释就失去最根本的动力。而一旦接收者放弃解释,被经验物就成为纯然的感知而不再是符号。

意义是人生存的本质需要,我们无法延续一个与意义不相关的生存。艾柯主张在符号学中取消“意义”和“指称物”这种“不确定术语”,他建议用“文化单

---

① J. 希利斯·米勒:《解读叙述》,北京:北京大学出版社,2002 年,第 114—115 页。

② Eero Tarasti, *Existential Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 2000, p. 7.

位”(cultural unit)取代之。[1] 但如果意义必然是文化的，人的本质就完全公共化了。上一章已经说过，个人化的意义解释是可能的。

符号之接受，必然以有意义为前提，意义使符号成为可能。很多论者谈过符号的两面。索绪尔提出能指与所指是符号的两面，犹如一枚硬币的两面。这个比喻不错，因为我们不可能同时看到硬币的两面，同时我们也确信，这两面实际上合一：符号不可能把自己从意义上剥离下来，携带意义是符号之所以为符号。

因此，接收者解释一个符号，先决的假定就是这个符号可以解释出意义：这个硬币有另一面。诚然，解释活动最后不一定能达到一个“正确”解释，甚至不一定能达到一个“有效”解释。不管何种情况，接收者“意识”到意义之存在，才能推动解释。必须认为“投之以木瓜”必有意义，才会迫使接收者解释这个木瓜。

塔拉斯蒂说：“当我们将一个行动符号(本书称作符号文本)，与它的‘本质’的超越的观念比较，这个行动符号就有了一个更深刻的本质意义，一个超越的观念。因此，当接收者接收这个行动符号，我们事实上肯定了站在它身后的后符号(本书称为意义)。”[2]他的意思是说，我们之所以接收一个符号，是因为它的“本质”即是有意义。

以上两节的论辩听来复杂，而且立场似乎互相矛盾：究竟意义是先在的，还是解释出来的？究竟在符号表意中意义是缺场的，还是在场的？实际上，这两条之间的张力，是符号过程的最基本动力之所在：意义既不在场(尚未解释出来)又在场(必定能解释出来)，意义尚未解释(事先不在场的必定性)，才能使符号活动朝解释方向进行；意义必定能得到一个解释(最后必定在场)，接收者才能到位。

《道德经》把这个“有”与“无”与意义之“道”的关系说得很清楚：“常无，欲以观其妙；常有，欲以观其徼，此两者同出而异名。”“道”作为意义，正是有和无互动的产物。有，才能看到其必有归宿，但是“无”，即不在场，才能看到其奥妙。

---

① Eero Tarasti, *Existential Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 2000, p. 589.

② 同上，p. 34。

有和无,在场与缺失,“同出而异名”,是同一符号过程必不可少的两个方面。[①]所以《道德经》之三十八说:“失道而后德,失德而后仁,失仁而后义,失义而后礼。”一旦某种符号坚持出现,就可以证明它的解释意义缺场已引发焦虑,只能郑重地用符号提示它,礼作为符号,只是道德仁义缺场后无可奈何的替代。

3. 任何解释都是解释

为了更清楚地回答这个悖论,我们必须区别符号过程中的三种不同“意义”:

发送者		符号信息		接收者
(意图意义)	⟶	(文本意义)	⟶	(解释意义)

本章讨论的几个问题,听起来很纠缠,一旦区分符号过程中这三种意义的交替变化,就不难理解。

首先,这三个意义经常是不一致的,欲使它们之间保持一致,需要特殊的文化安排,例如现代的“科学理性”文化。而在人类“正常”的符号活动中,不一致是常态。陆机《文赋》“恒患意不称物,文不逮意。盖非知之难,能之难也”。“文不逮意”的原因并不是“知”,而是“能”。人的符号能力,很难保证这三者一致。

第二,除了心灵符号,符号传播必有个时空跨度,从发出到收到,可以相隔数万光年的时间与距离,也可以“间不容发”,但时空跨度使这三个意义并非同时在场。发出者的意图意义只是符号过程起始;符号发出后,只有文本携带意义,解释意义尚不在场。如果文本没有意义,符号也就没有理由被接受,不接受就没有解释出意义的可能。文本意义的存在及可解释性,是符号得以进行的关键,但文本意义有待解释来实现。

第三,这三种意义有逻辑先后,互相替代。三者不可能同时在场:后一个否定前一个,后一个替代前一个。符号过程只能暂驻于某一个意义:不在场的解释意义的最后要落实为在场,而起始的意图意义,被携带的文本意义,轮流在场,最后(如果符号过程进行到解释环节的话)它们被取消在场。因此,本书中

---

① 参看朱前鸿:《先秦名家四子研究》,北京:中央编译出版社,2005年,第43页。

讨论的“意义”，如果没有限定语，指的就是意义的实现，即解释意义。本章说的符号意义的三条悖论，说的都是解释意义。

意义之有，是符号接收必要的工作前提，接收者真正的解释，不一定也不太可能回到意图意义或文本意义，解释意义的有效性只是使解释成为一个解释，不需要与对表意的其他环节对应。一旦解释者视某个感知为符号，它就成为解释对象，而符号一旦成为解释对象，就必然有意义。于是，解释者的解释意向，使符号携带意义。

艾柯说，“我并不对作者意图进行揣测，我进行揣测的只是‘文本的意图’”[①]。这是对的，因为意图意义无法追溯，解释的依据在文本。

既然解释是符号意义最后实现的地方，就出现一个或许奇怪的结论：任何解释都是解释。理由来自本书对符号的定义：“被认为携带意义的感知”。既然只要是“被认为”携带着意义就是符号，那么不管这样解释得出来是什么意义，依然是一个解释，它不需要与意图意义或文本意义对应。皮尔斯说：“一个既定物给我们呈现无穷的特征，都要我们解释，假定有个解释的话，也只是猜测。”[②]对于雷电，对于月食，人们有各种解释，这些解释是对是错，是随着历史文化而变化的。

可以举一个比较戏剧化的例子。电影《刮痧》说一个美国华裔家庭，儿子感冒，祖父为他刮痧。学校发现红印，认为是家庭虐待，警方卷入调查，法院剥夺了父亲的监护权。电影下半部的情节是父亲去“偷”回儿子，闹出更大的“违法”之事。

据说电影是根据真实故事改编。作为中国人，我们能够理解意图意义：刮痧“醒神救厥、解毒祛邪、清热解表、行气止痛”。但是既然这个文本（皮肤淤青）有独立的意义，法院的理解也不能说完全无中生有。如果这件事拿给中国居委会，他们的理解能认同意图意义，但是如何才能说服美国的接收者同意这个理解？这里意图意义、文本意义、解释意义三者悲剧性地不一致。所谓“对错”是文化元语言的判言，而文化是随着地域与时代变易的。

---

① 艾柯：《诠释与过度诠释》，北京：三联书店，1997 年，第 84 页。

② Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931 - 1958, vol 2, p. 643.

进一步说，当接收者完全“不懂”，即无法理解释一个符号，提不出任何解释，这时符号意义何在？例如猜不出一个谜语，读不懂一首诗。实际上一旦接收者认定这是个符号文本属于体裁，一则谜语，或一首诗，就是认定这个文本必定有意义。解释努力是文本压力的产物，解释努力却并不直接导向理解，不理解并不证明文本不能解释，既然是否符合（意图或文本）原意，不是此解释是否成立的标准，接收者的任何**解释努力**，都完成了这一轮符号过程。

任何解释努力都是一种解释，接收者自认为不理解也是一种解释。听梵音《大悲咒》，听蒙古语唱歌，听意大利语唱歌剧，大部分人不能解。但只要不否认这些歌是有意义的符号文本。既然被当作符号接收，哪怕接收者明白已经超出他索解的能力，他放弃作进一步解释努力，他的最起码解释努力（例如“神秘感”）也使这些文本符合本书的定义“被认为携带意义”。许多宗教密语，均是如此。《楞严经注解》中，对《大悲咒》有详细的解说，秘咒变为显说。不过佛教高僧们认为，不解说（不翻译）更适合传达教义。

如果接收者完全不具备解释能力，例如不掌握电报相关密码，完全无从下手。这也只是暂时性的不完整符号，只要在合适条件下，接收者就有可能得出某种意义。不理解恰恰是理解努力的结果，接收者是认为某感知携带着意义，才得出他不理解的结论，也就是肯定了面对的符号应当有意义，只不过接收者暂时未能得到这个意义。

我们可以看到，符号过程三个环节的意义，一步步把前者具体化。意图意义在文本意义中具体化（主观的想法被落实到文本表现），文本意义在解释意义中具体化（文本的“待变”意义成为“变成”的意义）。反过来，这三层意义也在一步步否定前者：

第一，文本意义否定了意图意义的存在，如果意图意义并没有在文本中实现，就只是发送者的一厢情愿；反过来，如果文本意义体现了意图意义，那么意图意义只是一个追溯可能。

第二，解释意义否定了文本意义的存在。得到解释，使文本失去存在必要。本节上面已经说过，不管解释意义是否符合文本意义，解释意义至少暂时地结束一个符号表意过程。只是在有足够理由把符号过程推倒重来重新解释（例如到美国法庭上诉）时，否则意图意义与文本意义都被解释意义取代。

以上符号过程的描述，是理想的。符号学之复杂，是因为绝大部分符号（如果符号数量能作统计的话）没有达到这个起码的标准，只能称为“不完整符号”。从符号表意的三个环节区分出发，不完整符号就是缺失了三个环节中的任何一环的符号：意图意义、文本意义、解释意义。三者都只是符号过程的必要工作假定：意图意义是“可能有”的意义，文本意义是“应当有”的意义，接收者提供的解释意义是“实现了”的意义。但三个环节中没有一个是不可或缺的，大量符号行为实际上没有完成这三个环节。有一个甚至两个环节缺失，也可以是符号，因为它已经携带意义。

4. 信　号

因此，不完全符号是重要的符号类别，本书不得不仔细检查。符号学的研究范围比传播学宽得多。传播学研究两个主体之间的交流传达，因此必须有发送-信息-接收三个环节。而符号学的研究对象，包括各种不完整符号活动（信号、无发送符号、潜在符号、某种意义上的自我符号），传达过程严重缺损，却依然是符号过程。

符号学界关于信号（signal）有过大量讨论，因为信号在这个世界上大量存在。符号学界对信号的解释众说纷纭，至今没有接近一致的意见。无论是把信号排除出符号之外，还是把信号包括在符号内，一样会引起理论和实践上许多困惑，这是一个两难之境。

信号是一种特殊的不完整符号：它不需要接收者的解释努力，信号的特点是：

（1）它是一个有符号载体的意义发送。

（2）它不要求解释，却要求接收者的行动反应。

信号的起始既然是被可感知的载体，它就是符号。前一节说过，符号的三个环节，只要有一个存在，意义也就存在，就够资格成为符号。从原则上我们无法否认信号是符号。

不少符号学家认为信号不能算符号，因为信号的反应是固定的，不要求解释，也不允许解释。蜜蜂的舞蹈对蜂群是信号，超声波的反射对蝙蝠是信号，触

摸对含羞草是信号，闪光对瞳孔肌肉是信号，染色体配置对胚胎生长是信号。信号可以发生在动物之间，植物之间，有机体不同部位之间，甚至可以发生在机械之间（例如电梯门上的光电效应开关），并不一定需要以人格出现的解释者。因此，一旦承认信号是符号，会使符号学的领域过于扩大。但是不承认信号是符号，就会使符号学的领域过于缩小。这是个两难之境。

比较适中的说法是，作为符号的信号（不是电梯的光电管那样的机械信号），依然期盼接收者（人或动物）作解释，只不过解释是（生物基因性地，或社会规范性地）固定的，反应也基本上是固定的。这样，信号就不同于充满自然界的因果连接：地震引发海啸，月亮引发涨潮，都不能算信号-反应，因为完全不需要解释。

没有再现的直接原因不是信号，对原因的感知才是。① 高血压可能是脑溢血的原因，但高血压不是脑溢血的信号，血压升高而头疼（症状）才是信号，量血压才是符号行为。公路上山石滚落，对拦住路的山石的感知（形象），是“不可通行”的信号，山石的物理存在，却是不可通行的实际原因，不是信号。

任何符号的载体，必须被感知，没有感知就不可能是符号，这点必须坚持。但是感知的接收者，不一定是人，可以是动物、植物、有机体。如果是人类设置的机械，就只是人的感官之延伸，必须要有人作最后的接收。

因此，感知者最终必须是“有灵性”的。究竟什么是灵性？动植物有没有灵性，就属于争论的范围了。近年很多符号学家回顾爱沙尼亚出生的德国生物学家 Jacob von Uexkull（1864—1944）提出的 Umwelt 概念，认为这是生物符号学的前驱。Umwelt（环境）指的是一个生物体“主观感知到的世界”，其中充满了符号与意义，而这个世界中的“功能圈”（Functionskreis），即是符号过程。②

在这个基础上，美国西比奥克等人坚持把符号学扩大到生物界，有他们的道理，尤其是让当今生态文化拥护者振振有词。③ 例如动物发情时，两性对气味或动作，有解释，有反应，但是反应是固定的，因此可以算信号。把信号看作

---

① Roscislaw Pazukhin, “The Concept of Signal”, *Lingua Posnaniensis*, 16, pp. 25 - 43.

② Paul Cobley(ed), *The Routledge Companion to Semiotics*, New York: Routledge, 2010, p. 347.

③ Thomas A. Sebeok et al, (eds), *Biosemiotics*, Berlin & New York: Mouton de Gryuter, 1992.

符号的一种，符号学就可以进入动物符号学（zoosemiotics），甚至植物符号学（phytosemiotics），或是婴儿的非语言表意。[①]

如此讨论之后，我们可以看到，信号位于符号的门槛上：信号要求接收者立即做出反应，而不必也不允许作可能产生歧义的解释。[②] 交通信号就是典型。红灯的意义不容置疑，它要求明确的行动回应。比赛的起跑枪声要求反应，不容许任何解释。可以看到，只有动物、植物、有机体，可以保证做到感知信号后自动采取行动。

人哪怕面对在文化中习得的固定信号反应（例如中学体育课学会枪声起跑），也不可能完全排除解释：赛跑偷跑者叫人恼火，因为给人解释余地就引向"投机取巧"。见到汽车冲来就躲闪，是人的求生本能，是对信号的反应，但对于想挡住汽车的人，他依然有另作解释另选反应的余地，此时信号就变成正常的符号。

因此，信号传送的流程如下：

（发送者/意图意义）──→符号载体/信息意义──→（接收者/解释意义）──→反应

信号不是没有接收者，凡是完成的符号必须有接收者（接收者应当具有何种主体特征，下文另谈），只是信号不需要接收者解释，只向他提出反应的要求。生物界的信息传递与应用，只能说是符号活动的底线。许多学者致力于在生物符号行为中寻找人类表意活动演化的基础，有的学者甚至在动物的行为中找出诱骗谋略设计，这就使动物符号远远超越了信号的范围。[③] 在动物的群体繁衍的一些最重要环节，例如哺乳、扑食、求偶，有时候可以看到动物会对各种信号作综合解释。但是绝大部分动物行为，如飞蛾扑火，的确完全没有解释，这就是我们对生物信号现象是否能作为符号的犹豫之处。

最后，是否承认"获得了灵性"的电脑作出的信号-反应是符号行为，至今是

---

① Roberta Michnick Golinkoff, *The Transition from Prelinguistic to Linguistic Communication*, Hillsdale, NJ.: Lawrence Erlbaum Associates, 1983, p. 57.

② Thomas A. Sebeok, *Contributions to the Doctrine of Signs*, Lanham: University Press of America, 1976, p. 121.

③ Thomas A. Sebeok, *The Clever Hans Phenomenon: Communication with Horses, Whales, Apes and People*, New York: New York Academy of Sciences.

有争议领域。据《军事信息报》2008 年 10 月 20 日报道："战争的突然性，对快速、灵活的反应能力要求，压缩了谋略的时间和空间。军事谋略的新时代已经来临，它的显著特征是：电脑与人脑合作，谋略与信息合成。"到目前为止，计谋这种复杂符号行为，还是要靠人这个符号动物来做（本书第十二章将详细讨论计谋问题），未来的符号不可预测，未来的符号学也不便预测。

本书不准备进入生物符号学与人工智能领域，但是本书承认生物与电脑的信号行为，是符号的边界。尤其在生态问题日益重要的今日，生物符号学日益重要，西比奥克为建立生物符号学作了长期而卓越的努力。但是这个区域过于模糊，本书只能划出符号学的这条门槛，不作深论。[①]

5. 无发送符号

最常见的不完全符号，是非人工制造的自然符号，第一章第三节讨论过符号"物源"分类。下文会谈到，某些非自然的符号，也会没有发送者，但是绝大部分无发送符号是自然符号。没有发送者，也就没有意图意义，也没有文本意义。自然符号携带的文本意义，完全来自接收者对其"符号化"：自然符号必须靠人强加意义，才会有意义。

古代政治常说到的所谓"天意"，古希腊神庙祭司说出的神意，中国的天文乾象、吉凶预兆、星卦谣谶、感应梦幻等，通过一套预言体系解释出自然现象的意义。既然自然现象是"天意"的表现，而解释者必须构筑神这个符号发送者。正由于此，自然符号文本必须尽可能随机，抹除人为意图意义的可能（例如掷骰子、求签问卦、看龟甲灼纹），以便接收者重新构筑神的天意作为发送意图。

（发送者/意图意义）←—符号载体/文本意义←—接收者/解释意义

自然符号的发送者意图意义与文本意义，本来阙如，需要接收者的反向构筑，因此，无发送符号的表意过程是倒流的。重建自然符号的发送意图，几乎是人类文明难以避免的冲动，使符号的表意过程重新完整。

① 关于符号学的生物符号底线，请参看笔者另一书中的介绍。赵毅衡：《文学符号学》，北京：中国文联出版公司，1990 年，第 63—67 页。

构筑自然符号的发送者意图，是现代之前人类文化生活中的重要内容。《三国演义》言及“仰观天文”、“夜观星象”之事约有二十余处，多以星象天文预应政事大局和将帅人物的吉凶。大部分从天象观察到的天意，指向战略性问题。十四回太史令王立“仰观天文”，预言“大汉气数将终，魏晋之地，必有兴者”。三十三回曹操见“南方旺气灿然”，觉得东吴孙权“恐未可图也”。九十一回谯周见“北方旺气正盛”，劝诸葛亮不要勉强伐魏。有时这种天意可以关系具体战术布置。官渡之战，谋士沮授仰观天象，预言“恐有贼兵劫掠之害”，袁绍不听其言，被曹操烧了乌巢粮草。

在政治行为中，“天意”是如此重要，使得欲采取政治行动的人，不得不寻找携带所需要的“天意”的符号。《史记・项羽本纪》载，范增游说项羽杀刘邦：“吾令人望其气，皆为龙虎，成五采，此天子气也。急击勿失。”[①]范增认为可以用他的“望气”之术说服项羽，从而构筑了一个发出者“天”及其意图，目的是马上除掉刘邦。可惜项羽不太相信，中国历史于是走上另一条路。

推而广之，文学作品中的写景，经常是给予自然景色发送意义。《诗经・采薇》：“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。”自然景色变成充满意图，我们一般称为“移情”：主体情感移置于自然现象，使自然仿佛有了主体的情感，并且具有表现情感的符号能力。

哪怕是有发送者的符号过程，发送者的意图强度可以有很大不同，艾柯甚至认为符号可以有发送者而并无意图意义（只是无意识地发出符号），他列出八种“意图关系”。[②] 恐怕只要有发送主体，就必然有意图意义，发送者是否自觉，接收者是否理解，是另一回事。即使发送者是依样画葫芦，按例办事（例如在仪式中），依然有意图：按规矩表达的意图。

在文学理论中，有些学派认为文本意义比发出者意图意义重要得多，批评者不用追溯发送者意图，只需在文本中寻找意义构筑。持如此观点的大多为形式论者，他们把文学艺术视为无发送符号。福柯认为作者这概念只是现代思想。现代之前根本没有作者，一方面是许多文学艺术作品发送者不明，如《荷马

① 这是2008届博士生王冠在符号学作业中举的例子，特此致谢。

② Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: University of Indiana Press, 1976, pp. 18 - 19.

史诗》或《水浒传》，很可能是在相当长时段中许多作者的集体创作。[①] 人类文化进入现代后，作者重要性增加，但作者意图不足为凭。如果作者意图已经在文本中实现，要读出文本意义才能印证；如果此意图没有实现，那么批评要做的依然是从文本中读出意义。

现代批评家厌倦了一个上帝般的作者，拒绝从作者传记资料出发进行批评，因此他们建议作者离场，巴尔特认为“文本诞生时，作者就死亡”[②]。最好把文学艺术看成无发送符号，这样才能让读者有解释的自由。

此种立场，恐怕有点走极端。即便作者声明的意图不可靠，在分析作品时，我们依然无法忽视作者的时代背景与文化理念，哪怕这不是作者自觉的意图，却也是符号携带的发送者意图。批评重构把这样的发送意图归结到所谓“隐含作者”(implied author)这个虚拟的人格上，隐含作者不是符号意义的实际发送者，而是解释者从文本中推导出来的支持符号文本意义的一套价值的“人格化”。所有的符号文本，都应当有这样一个“隐含作者”，本书第十五章将详细讨论“普遍隐含作者”问题：文学批评家推出这样一个人格的过程，很像占星师构筑星象发送意图的方式。

而且，如果必须重构文学的发送者意图，有时候会进入非常难堪的解释。《关雎》因为是《诗经》第一首，几千年释经儒者不敢怠慢。王充《论衡》解：“周衰而诗作，盖康王时也，康王德缺于房，大臣刺晏，故诗作。”朱熹解《关雎》，认为是颂扬后妃之德，“太姒配文王”。如此强行制造发送者(作者)意图来解诗，是因为传统文化必须从经书追回圣人的意图意义。

此时我们就会想到禅宗在构筑意图意义问题上的洒脱。“不是风动，不是幡动，仁者心动。”南禅宗的这个开门公案，干脆否决了回溯发送意图的必要性，给解释者主体以绝对自由，同时也让解释主体承担意义责任，这是非常独到的符号化方式。[③] 静坐打禅有所悟，此时“佛心”是否即自心，就由自己解释了。

符号过程从发送流向解释只是理想的情况。对无发送符号，解释操作却是

---

① 米歇尔·福柯：“什么是作者?”，赵毅衡编：《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第513—524页。

② 罗兰·巴尔特：“作者之死”，同上，第505—512页。

③ 这个例子是2010届博士王立新在符号学作业中举出来的，特此致谢。

“反者道之动”:接收者反向作倒推,构筑发送者意图作为意义解释的根据。

6. 潜在符号

潜在符号,主要指作为符号被生产出来的人工制品(纯符号),因为各种原因没有被接收,没有完成符号传达过程。笔者在1990年出版的《文学符号学》一书中曾经把这种潜在符号称为“零符号”,但是现在符号学界大都把空白文本的符号称为零符号[①],本书术语尽量从众,特此自我纠正。

哪怕这些符号没有能够及接收者,它们依然是符号,原因是它们是文化作为符号制造出来的:符号发送者明确地给它们以意义。没有发表的文学艺术作品,没有被人看到的化妆或设计,半夜里无车辆行人时的红绿灯,没有传送出去的电子信,没有送出的礼品,这些都是符号,它们明显地携带着意图意义和文本意义,哪怕没有接收者,它们依然具有“被认为携带意义”的潜力,一旦有机会遇到接收者(例如一篇“抽屉文学”重见天日,一个无人街口的录像被检查),就可以完成符号表意的整个过程。

潜在符号的流程图式如下:

发送者/意图意义──→符号载体/信息意义──→(接收者/解释意义)

没有能被接收,符号过程就没有能完成,但是这不能说明它们没有携带意义,不能证明它们不是符号,因为它们原先就是作为纯符号生产出来的。上一章引过皮尔斯的话“只有被解释成符号,才是符号”,这话当然是对的,但是潜在符合是例外。甚至可以说,被接收而实现了携带着的意义的符号是少数,大量符号未能被解释成符号。

一定要说它们不是符号有点难,因为它们除了携带意义没有别的用处。本书从皮尔斯的立场让一步,承认有未能被接收的潜在符号,不是故意标新立异,而是力求说明符号过程三环节的相对独立地位。《红楼梦》中贾宝玉挨打前呼救,在场的只有耳背婆婆,这是符号无法送达的窘境,但如果是说他的惨叫呼

---

① Thomas A. Sebeok, *Contributions to the Doctrine of Signs*, Lanham: University Press of America, p. 118.

救，连符号都不是，就太亏了宝二爷。广告研究中讲究“到达率”，许多广告，例如大部分街上手递广告，落到“到达率”之外，成了潜在符合。

推而广之，尚可以有另一种潜在符号。上一节讨论的无发送者的自然符号，绝大部分只能是潜在符号。“一叶知秋”是对秋叶的符号解释，世上任何落叶都可以成为此种符号，为何此张秋叶独幸？这里起表意作用的，不仅是这张幸运的落叶，具体的一次落叶借助全部落叶而成为秋之符号。

如果考虑到自然界充满了无发送符号，只要能够及接收者，都会被解读出意义，那么任何可能被解释出意义的物或现象，都可以是潜在符号，潜在符号就充溢了整个自然界。韦应物诗句“野渡无人舟自横”，此情此景，让骚人墨客感慨万端。但如果真是“无人”，这场面就不可能成为任何一种再现，只作为一个潜在符号存在。

因此，可以说任何显现的符号，只是潜在符号的一个特例，无论是在自然界还是在人类世界，绝大多数感知没有完成符号过程。只有某些潜在符号幸运地让接收者感知到并给予解释。但是，也只有当整个世界由潜在符号构成时，人才能感觉到自己存在于意义中，存在于“为我之物”中。

叶尔慕斯列夫曾经讨论过这种符号，他说：“符号是否出现，这个问题的关键并不在于它是否得到了解释，而是是否有某种内容意图付之于它。”[①]艾柯引了这句话，解释说叶尔慕斯列夫指的是一种“未曾解释，而仅仅是可以解释的系统”。艾柯说这种系统就是“信号”系统。[②] 笔者建议，最好不要把叶尔慕斯列夫的“尚未解释”的符号与“信号”相混。信号无需解释，但是依然要被接收，而“可以解释而未得解释”则是有潜质却无此机会。鉴于这个世界上“携带意义”的感知数量之大，恐以单列一个种类为宜。

有的潜在符号稍微往前一些，落在符号的门槛上。当我们听到一段纯粹的吼喊，我们不会完全不理解，因为我们能从语调、重音、姿势、节奏、律动、加速、迟延等方面，感觉到它们可能具有的内容，只是它尚未落到我们的文化中，尚未

① Louis Hjelmslev, *Proglemena to a Theory of Language*, Madison: University of Wisconsin Press, 1961, pp. 99 - 100.

② Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1979, p. 134.

被语言与其他符号系统转化为文本。[①] 本章第三节说过，“任何解释都是一种解释，连不理解也是一种解释”。这些让人“不明白”的符号，也是符号。

克里斯蒂娃认为在符号之前，尚有子宫间穴(chora)前符号层面，它是欲望、律动、姿势、动力能量，它们形成人之存在的“前符号”(pre-symbolic)原始阶段。[②] 这是人的潜意识中的符号。它们尚未能以一定的符号文本形式出现，所以克里斯蒂娃认为它们是“前符号”符号活动。这也可以说是一种特殊的潜在符号。

7. 自我符号

既然符号表意有一个过程才能被感知，被接收，符号的意指，就必须跨越几种传送距离：

(1) 时间距离：符号从发出到接收的传达过程，必然占用一定时间。时间可以长达千年(例如古钱币)、亿万年(例如地质或生物演化的符号解释)，也可以几乎同时，例如看到母亲的眼神，或是躲开照相机的闪光。

(2) 空间距离：远到在几万光年外的星系找一个黑洞，近到感受脸上挨了一掌。符号表意必须占用一定的时间。如果没有时空距离，符号与其意义就会一起出现，意义充分在场，就不需要符号。

(3) 表意距离：符号的载体与表意对象必须有所不同，符号表现绝对不会等同于对象自身，不然就不成其为“再现”，符号就自我取消了。在极端情况下，例如我想买的衣服，就是橱窗里的那一件(而不是那一种)衣服，依然有一个表意距离。符号意指“我穿上衣服后的风度”。

这三种距离说起来很简单，但是符号活动的面很广，一旦仔细思考，卷入的困难问题很多。

“符号距离说”最难说清楚的，是自我符号表意。如果一个符号的接收者是发出者自己，此时的时间-空间距离依然清楚。我自己检查血压，或是我读自己三十年前写的信，此时我是符号表意的发送者，也是符号表意的接收者。我通

---

① Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1979, p. 28.

② Julia Kriseva, *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press, 1984, p. 25.

过把自己对象化(把自己的身体情况“符号化”)来理解自身:我现在努力想理解的这个人,已经不是我此刻的自己。①

当符号的发送者与接收者是同一个主体,此种符号可称为“自体感受”(proprioceptive)符号。最明显的自体感受信号发生在动物界。蝙蝠、海豚等动物能发出音波或超音波,用回音定位自身(echolocation)。《每日邮报》2009 年 10 月 6 日报道,英国 7 岁男孩卢卡斯·默里生来双目失明,然而学会了一种用舌头击声的“回声定位法”。经过一段时间刻苦练习之后,即使在大街上也能自如行走,如今他甚至能打篮球、玩攀岩等高难度运动。如果我们把一些生物性的生理过程也看成符号行为,即西比奥克所谓“内符号学”(endosemiotics),例如核糖酸与 DNA 的遗传符号,那么自我符号表意的范围就宽得多。

本书不准备进入这些符号学的生物学边缘区,但即使我们只处理人化的世界中的符号,依然可以看到,自己发送给自己的“自我符号”相当常见。有的时候自我符号过程比较明显,例如不准备出门只是自己打扮的齐楚一些(让自我感觉好些),例如写不想给任何人看的日记笔记(可以整理自己的思想),例如自己对自己生气(免得向别人发脾气)。

极而论之,可以说大部分符号表意都有“自我符号”的初始阶段,符号表意的第一个接收者往往是自己②,就像写作的初稿,总是只给自己看的。任何思索都是在自己头脑中打草稿,然后才有可能找到合适载体,以文本形式发送出去。

自我符号表意有没有跨过传达距离?笔者认为还是有:虽然发送者与接收者是同一个人,发送主体与接收主体依然处于不同时空中。

有不少学者(例如米德、西比奥克),认为自我实际上可能分成不同的“我”,尤其是“主我”(I)与“宾我”(me)。主我是自我意识(愿望、决策等),“宾我”可以是他人或社会对我的期待或评价,也可以是自我思索的对象。现在之我、过去之我、未来之我三者之间,显然现在之我是主我:任何思想、判断、推理、想象、感

---

① Eero Tarasti, *Existential Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 2000, p. 66.

② 这个观点是 2008 级研究生肖翔首先向我指出的,特此致谢。

悟等心智活动，实际上都是两个自我之间的协调，而不是纯然的“自我意志”。[①]也就是说，自我符号不纯粹是我个人的表意活动，它也是一个文化过程：我，通过被符号解释对象化的我，来理解我自己。

8. 镜像，自我镜像

“符号距离”说的第三条，牵涉到如何看待“绝似符号”、“同一符号”等特殊符号。所谓“绝似符号”(absolute icon)，包括非常肖似的绘画、照片、录音、摄影、电影、高清电视等。部分“绝似”符号与对象外形非常接近(例如 3D 电影)，几乎可以完全误认为合一。但是符号与对象并非同时在场，因此它们明显是代替对象的符号。而且，无论如何“绝似”的符号，都有框架套出对象的一部分。既然是用部分代表整体，这就符合第一章所说的符号“片面化”原则。

绝似符号很可能给接收者造成“实有其事”的误会，诱导出过于现实的解释。例如早期电影造成观众惊恐，火星人入侵广播造成群体恐怖，3D 电影造成观众身体退缩反应。但绝似符号依然是符号。下文会讨论到符号与对象完全相同的所谓“重复”(double)，绝似符号并没有绝对到相同的地步，绝似只是错觉，文化解读程式自然会从此种貌似同一中释放出符号。

而镜像，还有闭路电视、监听等收到的信号，则为“同一符号”(identitical sign)。镜像，包括闭路电视、现场电视转播等“远距镜像”，其对象，与镜像完全同时出现，两者又都完全在场(发送与接收似乎没有跨过时空距离)，这样就不符合符号的“不在场原则”。

但是镜像与闭路电视、现场转播等，无法给出对象的全部，只是对象的一部分的形象显示。接收者用这部分解释对象整体：对象的整体依然“不在场”。而且，镜像所代表的对象与意义，依然需要解释。例如驾车者从后视镜中，只看见车后路面的一部分情况，从中解释出相关的全部情况；闭路电视与监听也都需要接收者作出解释，而且是社会性的解释，例如解释看到的人做的行为是否构

---

① George Herbert Mead, *Mind, Self and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist*, Edited by Charles W. Morris, Chicago: University of Chicago, 1934. 这本重要著作是米德去世后，由他在芝加哥大学的学生兼好友、著名符号学家莫里斯编辑而成，米德的理论后来被称为“符号互动论”。

成犯罪，所以它们依然是符号。

最难解释的，是自我镜像。我看镜中的自己，发出者-符号文本-接收者三者合一，同时在场，此时镜像还能不能算符号？笔者认为依然是符号，在自照时，我面对我，但是我并不了解对象我的全部情况。买衣服时要看一下穿衣镜，因为我不了解穿衣后的我是什么情况。此时，镜像有点像照片，我在看着代替我的符号。某个姿势某个场合下的我，并不是此地此刻面对我的形象的我。既然自我镜像依然需要解释，那么它还是携带意义的符号。

《中国青年报》2001年6月4日报道："在某市招聘会上，出现众多女大学生求职者，都携有个人的写真集。"从符号学来看，似乎大可不必，因为考察对象充分在场，而且被确认在场。公司对雇员外貌有所要求，考察对面的真人应当更为可靠，不必通过照片。但实际情况是：呈交花了上千元做的写真光盘的女毕业生越来越多。看来"同一符号"并不完全同一，化妆着装后的相貌改善程度，照片可能提供更有利的解释。

因此，"同一符号"，究竟是不是符号，取决接收者（我自己，或公司经理）是否能从感知中了解对象的更多相关信息，镜像是否携带了某些意义，即第一章中称为"放大化"的效果。镜像的对象，正如我上面解释的，不完全在场，而不完全在场也应当视为一种不在场。对象的全部在场性，并不在镜像之中。

讨论镜像，不可能避而不谈拉康著名的"镜像阶段"理论。拉康在关于"镜像阶段"的论文[①]中提出：无自我（selfless）的幼儿，看到镜子中的影像，幼儿不会认为他正是镜中成像的原因，他在镜中发现自己时，会作"错认"（misrecognition）。他以为所看到的镜像是另一个小孩，一个玩伴。然后，它发现了在自我与镜中之人之间有奇特的配对行为：幼儿冲着镜子皱眉，那个玩伴也皱眉；幼儿吐出舌头，玩伴也作出同样的举动；幼儿伸手去触摸玩伴，而玩伴似乎也在触摸着幼儿，只是玩伴的触摸显得不真实、生硬，因此他开始明白看到的不是另一个幼儿。

可以对"镜像阶段"提出一种符号学的理解。在皮尔斯的"试推法"（后文将有详细讨论）理论中，解释者意识到认知错误，对进一步解释起重大作用。镜像

---

① Jacques Lacan: *Ecrits: A Selection*, London: Tavistock, vol 1, 1977, p. 7.

阶段是人生的第一次严肃应用符号试错法。对玩伴的假设是错误的开端，而试错开始了符号解释过程，镜像的辨认，成为一种自我否定的经验。

正因为自我镜像是符号，才出现自我这种分裂。自我的镜像携带意义，“我”作为接收者得出解释，而且从错误解释到比较合理的解释。正因为自我镜像是符号，需要认识，主体体验这个人生第一出魔术，才得以上演。而艾柯则就容易弄错的程度上，提出幼儿应当有一个“照相阶段”(photograph stage)，因为幼儿半岁到一岁就开始渐渐能认识镜中之我，而要弄清照片中旁人的形象，自己的形象，要到五岁左右。[①] 这是符号距离造成更多的认知困难。

镜像作为符号，卷入的还有更复杂的问题，本书在第四章第六节论及“类型化”时，再作详细探讨。

---

① Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 223.

第三章 任意性与理据性

1. 任意性

符号过程到底凭借什么力量，把表意引向某种特定意义上去呢？符号与意义究竟靠什么互相连接？索绪尔把这种连接关系称为"任意性"(arbitrariness)，他说任意性是"语言符号本质的第一原则"[①]。"任意性"在中文中也常被译成"武断性"，两个译法法都可能造成偏向与误会，因此中文中有时干脆译为"任意武断性"。任意是逻辑上的"无逻辑联系"，武断是社会心理上的"无需理据"。译成五个字不是因为中文不够用，而是此西文术语本身一词兼二义。《简明牛津词典》给这个词两个意义：任意的选择；武断。[②]

在索绪尔看来，符号的能指与所指的关系既是社会习俗所规定的(武断的)，又无需理据的(任意的)，符号与其意义的结合方式，不可也不必论证。他的原话是："(任意性)它不是取决于个体的'自由抉择'这一意义上的任意性。相对概念来说，它是任意的，因为它本来与这概念毫无特定的关联。整个社会都不能改变符号，因为演化的现象强制它继承过去。"[③]他的意思是任意必兼武断。班维尼斯特建议干脆把这个关系改为"必定"(necessary)[④]，不容选择，也无需讨论。

索绪尔提出的任意性原则是普适的，他说"将要建立的符号学"的对象"是以符号任意性为基础的全体系统"[⑤]。任意性原则不仅支配语言，而且支配所有符号系统，是符号之所以为符号的原因。只要是符号系统，必然以任意性为

---

① Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York: MaGraw-Hill, 1969, p. 61.

② *The Concise Oxford Dictionary* 对 arbitary 一词下的定义："1. based on or derived from uninformed opinion or random choice; 2. despotic"，也包括两个方面：没有理据而任意的；武断的。

③ 费尔迪南·德·索绪尔：《索绪尔第三次普通语言学教程》，上海：上海人民出版社，2007 年，第 87 页。

④ Emile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, Coral Cables: University of Miami Press, 1971, p. 45.

⑤ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York: McGraw-Hill, 1969, p. 65.

前提，符号的根本性质是“不透明”，自身不能导向意义，必须依靠约定俗成来确定意义。

在索绪尔看来，符号的意义虽然会有历时的变化，在共时上却是固定的。这个看法显然是以语言为考察对象。而词汇的意义究竟从何而来，这个问题在哲学史上辩论已久。柏拉图对话录中的《克拉提鲁斯篇》(Cratylus)，整篇对话是(显然虚构的)三人辩论。苏格拉底先站在克拉提鲁斯一边，认为词语是“自然的”，后来又站在赫莫根涅斯(Hermogenes)一边，认为“自然没有给事物一个名称，名称只是约定，是使用者的习惯”。[①] 苏格拉底同意后者，但是他们的驳难并没有终结辩论，而且苏格拉底最后对自己的立场有所保留，他指出：“语言与对象之间应当有像似(likeliness)，不然不够完美。”[②]

由此开始了贯穿西方哲学二千五百年的辩论，一种意见认为词语与对象天然有关系，此论点被称为“克拉提鲁斯论”(Cratylism)，有时候被称为“透明性”——从辞符可以直接看到意义；二十世纪符号学兴起后，大多数学者称之为“理据性”(motivation)，热奈特等又把具有理据性的语言称为“模仿语”(mimologic)。这些概念之间并不完全等同，本章将给予详细解释。

另一种认为语言并不具有意义的“本性”，而只是社会上大家“同意”而已，此种理论因柏拉图《对话录》中据称采取此立场的哲学家之名，而被称为“赫莫根涅斯论”(Hermogenism)，这也就是索绪尔的“任意武断性”，或称“不透明性”，符号学上称作无理据性，即从符号本身看不到与对象的连接。任意性支配所有符号系统，是符号之所以为符号的原因。只要是符号系统，必然以任意性为前提。

2. 系统性

任意性原则，会引出一系列重要结果，其中最主要的是系统问题。索绪尔本人并没有预见到他的语言符号学会发生如此大的影响，他甚至没有把他的讲

① Edith Hamilton and Huntington Cairns, (eds), *Plato's Collected Dialogues*, Princeton: Princeton University Press, 1963, p. 423.

② 同上，p. 469。

稿写出来，但是他预感到"符号学的主要着眼点，是立足于符号的任意性基础上的整个系统集团"[①]。这个观点成了整个结构主义大潮的出发点。在上引这句话中，索绪尔已经点出了此中关键是"系统"(system)，而且指出系统"立足于任意性基础上"。系统性是任意性原则的必然后果，是看来散乱的符号单元之所以能表达明确意义的关键。

所以，结构主义的核心问题，不是"结构"，而是"系统"。[②] 一个系统是各成分关联构成一个整体，而不是各成分的简单累积。系统大于各成分之和，也就是说，一旦进入系统，组分除了自己的功能，还获得了"系统功能"。一件衣服，配合成一套装，或配合成一款时装系列，此时一件衣服不再是一件衣服，而是系统的一部分。

系统意义超过成分的总和，是因为系统有几个特点。首先是其"全域性"。例如在一个语言中，其符号单元(例如词汇)的意思是任意的，如何保证语言之间能互相翻译？因为每个语言覆盖的全域大致上一致，一个语言能说出的意义，另一个语言大致上能覆盖，只是每个词汇或短语的意义划分不一致。翻译之所以可能，是因为两个系统的全域覆盖，翻译的困难在于两个系统的组分覆盖区域不一样，就像两个拼图游戏，拼出来的全图相同，每一小块的覆盖面不一样，每个地方要根据上下文和使用语境判断对应方式。例如交通警察的指挥，与红绿灯自动指挥，形式不同，分节也不同，"全域"却相当一致，系统之所以能互相替代互相变换，正是符号的这种"全域系统性"。

结构观念古已有之，亚里士多德分析悲剧的六个因素，李渔讲戏剧结构"密针线"，这些都是结构分析，但与结构主义没有关系，因为其中没有全域覆盖与变异重组的讨论。并不是任何"结构"都符合系统的要求。

一个系统的符号组分能覆盖"全域"的意义，条件是在组分之间能互相区别。索绪尔认为"区分"是系统与各成分关系的主要维系条件。"狗"之所以为这个意义，并不在于它的发音和写法本身，而是在于此词与其他词发音上写法上的区别，这个区分保证了这个词在汉语和中文系统中，独占一个特定的意义。

---

① Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York: McGraw-Hill, 1969, p. 68.

② 也有人认为系统是元素的集合，而结构是元素之间关系的构筑，这也就是说系统观是元素组成加上结构性。即使如此解释，系统一词，依然比结构这个词清楚。

对这个区分原则可以做个简单的实验。一盘象棋丢失了一个"将",可以用任何一个木块替代,但为了保持系统性,要满足两点要求:第一,此木块与其他棋子不同(棋盘上不能有相同木块);第二,这个木块的走法(使用)与"将"相同,目的是让整副棋子覆盖象棋的全域。这样,整个系统依然起作用,而这个新棋子作为系统的一个单元功能依旧。这木块什么颜色,什么形状,给人什么感知,并非至关重要,因为"将"之为"将"本来就是任意武断的。

符号系统之所以能够服务于"全域",在于系统是可变的。系统的任何状态都只是一种暂时的显现方式,系统保证了动态变化中的延续。例如下棋,从开局下到面目全非的任何阶段,都在系统规则能处理的范围内。系统的变化服从一套规律(下棋规则、"棋路"),这套规律控制了系统的全部运作。索绪尔称这套规则为"语言"(langue),称系统的任何一次显现形态为"言语"(parole)。比这更正确的说法是深层结构(deep structure)与表层结构(surface structure)。深层结构是任何系统能发挥作用的关键,因此索绪尔的符号学观念,往往被称作"系统论"(systematics)。

后来出现的控制论,把系统的这种能力,称为系统的"自组"(self-organizing)或"抗扰"(counter-perturbation)能力。结构的这种能力,是因为可以变换的表面结构,受深层结构控制。由此,凡是承认深层结构为系统控制与重组力量的人,都是结构主义者。不少人认为马克思(以经济基础控制上层结构)、弗洛伊德(以本我控制自我)、涂尔干(以集体意识控制个人行为)等思想家,都是结构主义的前驱。甚至有人认为托勒密体系是结构天文学,哈维的血液循环论是结构生理学,居维叶的古生物重建是结构古生物学,林奈的物种分类是结构生物学等等。[①] 这些体系的确都是符号表意的体系,但是作为一个"系统"起作用,就不再是成分的累积。十九世纪末涂尔干与塔尔德关于社会学中社会规律关系与个人行为的辩论,给了索绪尔的系统思想很大启发。[②]

列维-斯特劳斯从"系统性"出发,给了结构一个定义:"首先,结构展示了一

---

① Georges Mounin, *Semiotic Praxis: Studies in Pertinence and in the Means of Expression and Communication*, New York: Plenum, 1985, p. 105.

② Stjepan Gabriel Mestrovic, *Durkheim and Postmodern Culture*, New York: Walter de Gruyter, 1992, p. 72.

个系统的特征，系统有若干组分构成，任何一个组分的变化都会引起其他成分变化；第二，对于任一模式，都应有可能排列出同类型一组模式中产生的一个转换系列；第三，上述特征，使结构能预测，如果某一组分发生变化，模式将如何反应；最后，模式的组成，使一切被观察到的事实都成为可以理解的。”①

这个定义听起来复杂，实际上是强调符号表意必须依靠系统。不能纳入系统的东西，无法贮存，无法传送，也无法解释。而符号恰恰需要这些功能。因此，一旦承认“任意性”，符号就不得不依靠系统才能表意。

皮尔斯没有讨论系统性问题，很多人认为这恰恰是皮尔斯的优势所在。后结构主义坚决攻击结构主义的系统观念，这是对的，但是系统性并非一点没有道理。目前符号学界对皮尔斯符号学的极高评价，以及对索绪尔的系统模式符号学的贬低，是对二十世纪六十年代结构主义极盛期过高名声的反拨。反拨必要，但反拨矫正不等于完全丢弃，要打开系统性，首先必须理解系统性。在本书的讨论中，尤其在下半部分讨论艺术与文化符号问题时，我们依然会感到系统性的重要。俄苏符号学派把普利高津的耗散系统观用于文学，发展了开放系统观，证明系统在一定条件下依然是个重要概念。

3. 共时性

系统性引发的另一个问题，是所谓“共时性”。在索绪尔理论的四个二元对立（能指/所指、语言/言语、共时/历时、组合/聚合）中，这条似乎最容易理解，实际不然。共时性，是索绪尔为语言学发展做出的重大贡献。索绪尔之前的语言学，主要在语言的演变上下功夫，而索绪尔的系统观，注重的是一个系统内部各种元素之间的关系，因此要求从一个“共时角度”来观察，系统才能运作。因为系统各因素之间，是在某个时刻共存的关系。

共时观念，给语言学的研究带来重大变化，也把符号学置于一个非常有效的模式之中。但共时观念还没有被真正弄清楚，就被欧美学界宣布过时，本书却有意在此问题上稍微多花一点功夫：共时与历时不可分，每个系统都是在历

---

① Claude Levi-Strauss, *Structural Anthropology*, New York: Basic Books, 1963, p. 45.

时地转化为一连串的共时局面中形成的。没有一个符号系统能历时不变,我们只能谈历时性中的共时性,这一点容易理解。

关于共时与历时究竟如何区分,却一直有很多误解。列维-斯特劳斯在《结构人类学》中举交响乐为例,说一首交响乐是共时与历时配合而成。某个瞬间的和声与配器,是共时性的,交响乐的演奏则是历时的。[①] 巴尔特认为晚餐中一道道上菜是历时的。[②] 这两位大师恐怕是弄错了:他们把符合系统的空间展开/时间展开,误作为共时性/历时性。有的符号文本在空间中展开(例如壁画、建筑),有的符号文本在时间中展开(例如电影、仪式)。哪怕需要在时间中展开的文本,依然可以被看成一个共时结构,只要展开的时间过程没有影响组分的相互关系。一本书看上去是空间的存在,但是小说的阅读,与讲故事一样需要时间,而一本小说和一则故事都不是历时的。当符号组合被看成一个文本,或一个系统,就是共时的。

列维-斯特劳斯和巴尔特关于一首交响乐或一顿餐是"历时性"的说法,颇类似钱锺书所引《优婆塞经》中的例子:"有智之人,若遇恶骂,当作是念:是骂詈字,不一时生;初字生时,后字未生,后字生已,初字复灭。若不一时,云何是骂?"钱锺书认为这种态度,可"以资轩渠"。[③]

符号学讨论的共时,不是指示符号文本的空间(非时间)展开方式,而是解释者看待这个系统的角度,对于一个系统的研究,可以有共时与历时两种侧重。一部交响乐,一顿晚餐,哪怕不是严格的"共时发生"(空间并存),也可以是共时系统,即可以当作一个系统给予解释。

说斯瓦西里语的人,把周围所有的人分成"活人"、"撒哈"(sasha)、"扎马尼"(zamani)三种。活人是实在的活人;撒哈是人已去世,但是在世的有与他相识的人;扎马尼已经死去,并且所有认识他的人也都已经死去。[④] 这是一个非常典型的系统。原先本是历时的关系,在意义关系中变成了一个共时系统,三种"人"互相区别,必须用不同方式处理,例如谈论扎马尼已经无人对证。其他

---

① Claude Levi-Strauss, *Structural Anthropology*, New York: Basic Books, 1963, p. 45.

② Roland Barthes, *Elements of Semiology*, London: Cape, 1967, p. 25.

③ 钱锺书:《管锥编》,《老子王弼注》,北京:三联书店,2007年,第一卷,第685页。

④ James W. Loewen, *Lies My Teacher Told Me: Everything Your American History Textbook Got Wrong*, New York: The New Press, 2008, p. 23.

文化对两种死者不加区别，是因为更多地依赖书面记载。

因此，共时性与历时性，只是观察解释符号系统的角度之分，并不是严格的时间问题。在这个很多人搞错的问题上，叶尔慕斯列夫说得一清二楚："(共时性是)语言成分内在逻辑上的一致性，而不是经验上的共时性，而所谓历时性也只能看成一种关系转换系列。"[①]巴尔特不久似乎也明白了这一点，他说："时装的共时性年年风云变化，但在一年之内它是绝对稳定的。"[②]为什么时装系统"一年之内"是稳定的？因为时装需要用四个季节展开整个系统。巴尔特对共时性看法，在短短几年中前后矛盾，只能说他一直在思考这个问题。如果巴尔特知道我们至今在一句一句认真读《符号学原理》，他必定会郑重其事地做个自我修正吧。

既然系统必须从"共时"角度观察，索绪尔符号学就带上一种共时偏向，这一点受到不少关注社会历史的理论家抨击。既然系统只有在共时状态中观察，历史就只是系统的叠加。[③] 符号系统的一系列共时状态，靠"自组性"组成一个贯穿了的演变系列，才出现系统的历时性，因此难以否认，系统观是共时性优先。虽然共时性并不否认历时性，当共时中的结构被特别关注时，历史容易被忽视。

由于索绪尔理论，至少共时性作为一种可供选用的研究角度出现，只要这种观念没有独霸学界，就不应当说是坏事。这个理论兴起之初，不少学者赞美有加。巴尔特甚至说，索绪尔提出共时性原理，"意味着起源概念的退场……个体不再相当于'子女'，而是相当于'同胞'；语言结构不再是一种'贵族制'，而是一种'民主制'"。他甚至感慨说索绪尔的理论，与索绪尔的"籍贯"有关："只有一位卢梭的同乡，住在具有数百年民主制传统的日内瓦，才能想到把语言的意义比拟为社会契约。"[④]这个赞美太政治化，也太诗化。

---

① Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, Milwaukee: University of Wisconsin Press, 1969, pp. 109 - 110.

② 巴尔特:《流行体系》,上海:上海人民出版社,2000 年,第 8 页。

③ 参见 Fredrick Jameson, *The Prisonhouse of Language*, 1972, pp. 5 - 6。

④ 同上, p. 164。

4. 有机论，“噪音”，露迹

心理学家皮亚杰对结构提出三条原则，本节引用这三条，是因为皮亚杰对“结构的守恒性和某种封闭性”看得很清楚，他并不认为会成为问题，这可以说是结构主义的有机论最清楚的表述。

他的第一条是“整体性”：“一个结构是由若干个成分所组成的；但这些成分服从于能说明系统之成为体系特点的一些规律。这些所谓组成规律，并不能还原为一些简单相加的联合关系，而是把不同于各种成分所有的种种性质的整体性质赋予作为全体的全体。”[①]

皮亚杰同时也注意到变化的压力，引出结构的第二条特征“转换性”：“一项起结构作用的活动，只能包含在一个转换体系里面进行。结构的成分变化，可以引起结构的整体转换。”皮亚杰说：“语言的共时性系统不是静止不动的：它要按照被这个系统的各种对立或联系所决定的需要，拒绝或接收各种变革。”

但这种转换是在结构之内进行的，这就引出皮亚杰的结构第三条特征“自我调整性”：“结构的第三个基本特性是能自己调整；这种自身调整性质带来了结构的守恒性和某种封闭性。试从上述这两个结果来开始说明，它们的意义就是，一个结构所固有的各种转换不会越出结构的边界之外，只会产生总是属于这个结构并保存该结构的规律的成分。”自我调节的确是系统的生命力之所在，但也使系统能在变异中不把自己打开。

这可能是思想史上对有机论最强有力的辩护。从亚里士多德以降，大部分文艺学家都是有机论者：作品是一个有机整体，不可能删除任何一部分，而不损及其整体意义。在持这种观点的理论家和批评家看来，对作品任何一个部分的最高赞扬，是证明它对作品整体所做的贡献，而对一部作品的最高赞扬，是说明各个部分如何被综合成一个更高的境界，一个更富于意义的整体。作品就像一个有机的生物，虽然整体由部分组成，整体却拥有部分所无的生命。

有机论在任何时代都不缺少拥护者，似乎是对艺术作品的理所当然的理解方式。亚里士多德以降，理论家立场可以各不相同，拥护有机论却似乎自然而

---

① 皮亚杰：《结构主义》，北京：商务印书馆，1984年，第5页。

然。柯勒律治的浪漫主义，爱默森的超验主义，坡的神秘主义，克罗齐的直觉主义，现实主义者如别林斯基①，马克思主义者如卢卡奇②，形式主义者如新批评派，黑格尔的辩证整体理论对有机论诸家影响最大。二十世纪初开始兴起的格式塔心理学，也给有机整体论很大支持。然而，二十世纪最有影响的有机理论，有机论的最后也是最强大的辩护者，是从索绪尔符号学发展出来的结构主义。

二十世纪七十年代初之后，符号学发展到后结构主义阶段，有机论才从文艺学中渐渐消退。解构主义者德曼明确反对"修辞有机主义"，他认为隐喻象征等修辞格所携带着有机观念，即言义合一，会发展成"美学的帝国主义"，张扬权威主义与专制倾向："我们称为意识形态的这种东西，正是语言现实与自然现实——亦即指涉与现象——两者的混淆。"③德曼认为只有用反讽才能颠覆有机论，因为反讽不疲倦的求异才是思想的至境。

本书要到第十章讨论符号修辞学时，才能讨论符号修辞如何涨破有机结构朝反讽运动。德曼在指责有机论为"美学的帝国主义"，眼光很敏锐。但是本章上文引用巴尔特赞美共时性中的"日内瓦公民的民主意识"，结论正好相反。可以说这两种说法都是过分"政治化"，不必太顶真。不过符号学的形式争论，的确有意识形态意义。

有机论牵涉到所谓"噪音"问题。巴尔特在《符号学原理》一书中声称："艺术无噪音。"④意思是艺术作品是一个具有完美整体性的符号文本，作品中任何元素都是构成系统的单元，不存在不需要的组分。巴尔特又在《流行体系》中声言"（对时装的）描述是一种无噪音（bruit）的言语"，因为"任何东西都不能干扰它所传递的单纯意义：它完全是意义上的"⑤。说文本无噪音，实际上就是把文本看作一个完全自组自适的系统。

同是在二十世纪六十年代，格雷马斯的观点却相反，他认为噪音问题与体

---

① 别林斯基说，艺术作品比现实更美，是因为"里面没有任何偶然和多余的东西，一切局部从属于一个整体，一切朝向一个目标，一切构成一个美丽的，完整的，单独的存在"。《别林斯基选集》，上海：上海译文出版社，1979 年，卷二，第 457 页。

② Martin Jay, *Marxism and Totality*, Berkerly: University of California Press, 1984, pp. 81 - 102.

③ Paul de Man, "The Concept of Irony", *in Aesthtic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 170.

④ Roland Barthes, *Elements of Semiology*, London: Cape, 1967, p. 58.

⑤ 巴尔特：《流行体系》，上海：上海人民出版社，2000 年，第 18 页。

系的开放程度有关："在一个封闭文本中，一切冗余(redundancy)皆有意义——与开放文本相反，那里噪音是'噪音'——特别是当这些冗余在自然语言中显现为相同或相近的语句时，其意义更为昭然。"[①]格雷马斯看出，是否有噪音，取决于如何看待文本。

本书第一章第六节说到，符号意义的发送与解释，是一种片面化，被感知却被片面化到表意行为之外的部分，就只能算噪音。噪音部分被感知，但不能被"内化"为解释：我们读书时，会尽量忽视别人乱涂的不相关词句；我们看电影时，会尽量不顾及起身临时遮住视线的观众。人在符号化过程中，不自觉地贯穿了目的论，为了求解目的而忽视经验的复杂性。符号化是有意排除感知中的"噪音"的过程。涂改与笔误是任何文本的噪音，王羲之《兰亭序》有涂改，董其昌却说是"随手所如，皆入法则，所以为神品也"。这不是文本无噪音，而是某些接收者作"无噪音"的解释，远不是所有的艺术品都被如此视为经典。

对于自然世界，这点容易理解：我们无法符号化整个自然界，只能采集相关的感知，把无关的感知搁在一边。难题出在人造的"纯符号"中，尤其是艺术中：既然是有目的地人造的符号，尤其是艺术文本这样精心制作的符号，为什么文本还会有噪音？既然噪音是违反发送者意图的干扰因素，艺术作品不是能完全可以删除这些干扰？

因此，应当区分两种噪音。第一种是符号发送过程中由于技术原因无可奈何带上的不表意部分，这种噪音多半发生在符号技术过程中，例如演员说话突然结巴，例如无线电发送中的干扰音，电影摄制过程中不小心拍摄进来的物件。在精心制作的纯艺术符号中，这种噪音应当减少到最低程度；第二种是符号接收与解释过程中，解释者认为对他的解释不起作用的部分，应当说，这种噪音普遍存在，不可能完全消失，因为每个解释者提供的意义不一样。在可以解释成意义的范围之外的感知，就是噪音。解释活动必然推压出噪音，任何一种解释都不可能让符号文本的每一部分都进入意义。

戏剧符号学家依兰姆在《戏剧符号学》坚持说："戏剧信息无赘余……每个信号都具有(或被认为具有)其美学理据。删除这些信号会剧烈地改变被表演

① 格雷马斯：《论意义：符号学论文集》下册，天津：百花文艺出版社，2005年，第148页。

的信息或文本的价值。”[①]这段话在关键点上自相矛盾:“都具有美学理据”与“都被认为具有美学理据”完全不同。舞台上不可能一切天衣无缝,哪怕“世界第一画”达·芬奇的《蒙娜·丽莎》,人物背后的风景,是按照文艺复兴时代的肖像画惯例画的,有的人认为大有意味:“一个遥远的背景一直延伸在远处的冰山。只有弯曲的道路和远处的桥梁显示着人的存在。模糊的分界线、潇洒的人物、光亮与黑暗的明显的对比和一个总体的冷静的感觉都是达·芬奇的风格。”[②]依然有人认为此风景与肖像不相关。《红楼梦》中大量灯谜诗词,有人认为意义重大,每一处都影射情节和人物命运,有人认为许多与小说意旨不相干。对此,我们这种非红学家无法判断,只能说,《红楼梦》的灯谜,对前一种人不是噪音,对后一种人才是。

既然噪音不可避免,噪音就是一种重要的风格因素,有些艺术家就有意暴露制作痕迹中的“非内容”因素。现代油画(例如点彩派)有意暴露笔触,现代音乐有意安排非乐音,希区柯克的电影有意让自己在背景中出场,现代戏剧有意让灯光工上场对着人物打光,现代小说家在小说中说自己如何写此篇小说。这些艺术家做的,正是要把“艺术加工”过程暴露出来。巴尔特说现代艺术家这种做法,是对抗资产阶级意识形态:“我们社会尽最大努力消除编码痕迹,用数不清的办法使叙述显得自然……不愿承认叙述的编码是资产阶级社会及其产生的大众文化的特点,两者都要求不像符号的符号。”[③]巴尔特主张“艺术无噪音”论,在这里巴尔特却认为“资产阶级大众文化”才是无噪音。的确,一旦“符号像符号”就会让人警惕,因为让读者看到了人为(片面化)的痕迹。

承认噪音,就是承认艺术作品不可能是有机整体,因为有机论的第一要义是“每个部分都为整体意义做出贡献”,不可或缺,不可删节,删除一处,整体意义就不再完整。这个说法实际上把意义看作是客观存在。而且充分体现在文本中。一旦我们承认艺术是一种符号,意义不可能完全固定,那么在某些解释中,必定有文本的某些部分变成没有对整体意义做出贡献的冗余部分。这不一

---

① Keir Elam, *Semiotics of Theatre and Drama*, London: Methuen, 1980, p. 4.

② Carol Strickland and John Boswell, *The Annotated Mona Lisa: A Crash Course in Art History from Prehistoric to Post-Modern*, Kansas City: Andrews and McMeel, 1992.

③ Roland Barthes, *Image-Music-Text*, New York: Hill & Wang, 1977, p. 44.

定会降低艺术价值:暴露艺术的“非有机组成”,经常有特殊的效果。

英国著名理论家克摩德曾经一针见血地指出,巴尔特所代表的结构主义,是有机论最复杂的辩护,而从二十世纪七十年代初巴尔特开始超越结构主义的努力,正是由于他感到有必要突破有机论:“巴尔特之所以最后放弃了用形式主义方法确立底本与述本的言语-语言关系的努力,正是因为他害怕即使这样做成功了,也只会复活旧有的特定作品特定结构这种有机论神话。这样,我们想打开的作品却重新关闭,重新拥有一个所指的秘密。”①

5. 理据性,像似符号

系统性与有机论问题,可以说都是索绪尔的任意性原则造成的。如果符号与对象之间,不必依靠任意武断的连接,就出现另一种符号学。索绪尔把“任意武断性”的反面称作“理据性”,虽然他坚持认为符号与意义之间没有理据。皮尔斯没有用理据性这个术语,他的理论体系却立足于理据性,他的符号理据论使符号学最终摆脱了系统观。

索绪尔也承认,任意性原则,哪怕在语言的词汇层面上也不是绝对的,至少有两种词不完全任意。一是象声词、感叹词,具有“语音理据性”,只是这两种词在语言的词汇总量中很少,可算普遍任意性中的例外;②二是复合词,如“十五”,或词组如“苹果树”,复合词或词组具有排列方式的理据性(前词与后词的搭配并不任意),这样,理据性成分在语言中也很多。

语言中的理据性比索绪尔意识到的更多。古代文明的许多典籍,如印度的《奥义书》,希伯来的 Kabbalah,日本佛教九世纪出现的“真言宗”,都注意到这问题。洛克与莱布尼茨,为这问题还有一场辩论,洛克主张语音与语意的关系是全任意,莱布尼茨认为不全是任意,而洪堡则已经开始从中寻找规律。

虽然有些人认为全世界的语言都有“声音像似”(phonetic iconism)。全世界各民族几乎都用唇音 m 称呼母亲,显然这与哺乳有关;用塞音 p-f 称呼父亲,

---

① Frank Kermode, *The Art of Telling: Essays on Fiction*, Cambridge: Harvard University Press, 1983, p. 75.

② Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York: McGraw-Hill, 1969, p. 67.

看来与最简单的呼叫有关。再例如英文那样用 b 作“打击”用词(如 bang, beat, batter, bash, bruise, blister),用 p 作“脚步”用词(step, stop, stamp, stomp, tap, tamp, tramp)。中文一旦像声,也几乎类似,例如急剧动作用爆破音:“棒打”、“抨击”、“拍打”。但是这种语音相似,在任何语言中都过于零散,难以找到规律。

皮尔斯的符号学从根上就不以语言为符号范式,于是符号与其“对象”之间的关系,就显示出各种“本有的”连接。皮尔斯认为,根据与对象的关系,符号可以分成三种:像似符号(icon)、标示符号(index)、规约符号(convention)。前两种是有理据性的符号。

像似符号指向对象靠的是“像似性”(iconicity):“一个符号代替另一个东西,因为与之像似。”[①]任何感知都有作用于感官的形状,因此任何感知都可以找出与另一物的像似之处,也就是说任何感知都是个潜在的像似符号。[②]

像似性看起来似乎简单直接,有一种“再现透明性”,似乎符号与对象的关系自然而然,而且让我们马上想到视觉上的像似,例如电影、摄影这样的体裁,如肖像、风景这样的题材,符号与对象的关系不言而喻,让人觉得有一种“直接感”。图像,与其他符号(如语言)很不一样:其他符号“引入非自然因素,如时间、意识、历史,以及符号的间离性干预,从而瓦解了自然的在场性”[③]。而图像虽然是符号,但它看起来似乎是对象的自然而直接的显现。

实际上“像似”概念远远比此复杂,仔细讨论下去,我们会发现这种自然而然是假相,尤其当我们移到图表、关系式、文本等,像似关系就不直接了。像似性由于当代文化的“图像转向”而成为学界研究的重要课题。符号学界,以阿姆斯特丹大学与苏黎世大学的符号学中心为首,从 1997 年开始,举行多次世界“语言文学像似性”讨论会(International Symposia on Iconicity in Language and Literature)出了几本文集,但是问题越讨论越多,也正如整个符号学,问题越多学科越丰富。

首先,像似不一定是图像的,可以是任何感觉上的。舒伯特的《鳟鱼》旋律

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931 - 1958, vol 3, p. 362.

② Ernst H Gombrich, *Art and Illusion*, London: Phaidon, 1968, p. 12.

③ 阿莱斯·艾尔雅维茨:《图像时代》,长春:吉林人民出版社,2003 年,第 206 页。

像似鱼的跳跃，里姆斯基-科萨科夫的《蜜蜂飞舞》中的音符像似蜜蜂的嗡营。还有嗅觉上、味觉上，例如香水像似某种花卉，"素鸡"模仿肉的滋味口感。只是非图像的像似，没有图像那么直接，例如上引的音乐，没有标题很难确定无疑地支持像似对象。

其次，像似关系，似乎应当是符号尽量去模仿对象，实际上很可能是对象模仿符号。皮尔斯已经指出："像似符号可以不必依靠对象的实在性：其对象可以是纯粹的虚构的存在。"[①]例如麒麟（unicorn）、凤凰（pheonix）的图像，或设计图，符号看起来很生动很"实在"，对象却不存在，必须反过来像似符号。因此无法说对象总是预先存在，等待像似符号摹写。

而当今文化中大量的图像，究竟是在摹写对象，还是在创造对象？这问题类似王尔德幽默但深刻的话，是艺术模仿生活，还是生活模仿艺术？当代文化的发展趋势是后面这种像似符号越来越多：去看一看旅游景点就可以明白这个变化。

进一步说，从具体到抽象，像似性幅度可以很宽。凡事三分的皮尔斯，把像似性也分成三级：形象式（imaginal）像似、图表式（diagrammic）像似、比喻式（metaphorical）像似。形象式像似符号，是图像式的，上文已经说过，虽然有一部分像似符号，靠形象创造对象，这类像似符号与对象的关系比较清楚而自然。图表性与比喻性像似符号，则比较复杂。

所谓图形相似，是一种"构造类似"。皮尔斯解释说："它与对象的像似，不是在其外形上，而是各个部分之间的关系上"：代数公式，或化学反应公式，其内部关系（部分与整体的关联）与对象形成所谓"结构同型"（structural homology）。各种"图表"就是把符号之间的关系（例如大学排名、富豪榜）变成图表的位置关系。索绪尔说的复合词与词组所具有的理据性，实际上就是"图表式像似性"。

语言中词汇的衍变就具有这样的构造类似之处：英语 high，higher，highest，随着词长与词素增加，意义程度加强。这种情况被有的语言学家称为"构

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931 - 1958, vol 4, p. 531.

造像似性”(constructional iconicity)。[①] 甚至拟声词，所拟的不一定是声音。例如汉语“黏黏糊糊”、“糊里糊涂”、“气势汹汹”，拟的不是物态，而是另外的词汇(粘黏、糊涂、凶狠)之拟声叠加，表示“程度又加一层”。

第三级为“比喻式像似”，抽象程度又比图形相似朝前跨了一大步：比喻像似，就已经脱出符号的初级像似之外。符号只是再现了对象的某种品质，有时候是很难说清楚的品质。在比喻式相似中，像似成为某种思维相似，“拟态”像似。例如，筑高台模仿至高无上，由此产生了遍布全世界的各种“金字塔民族”，而所有获得权势者，首先要登上高台：上下位置就像似了权力与服从关系。仪式是一种比喻像似符号，以一种关系比喻地模仿某种社会交往，或人神交往。

仪式往往是“历史像似”，因为极其遥远而成为一种关系方式。社会关系中各种貌似具有像似性的动作关系，实际上是历史留下的文化陈迹。例如脱帽致意，或举手致意，原是中世纪骑士脱下头盔，伸出空手表示无武器无敌意。此后哪怕面对不可能是敌人的人，也要敬礼。在当代，体育成为重要的比喻像似符号，它用有规则的对抗比喻人与人、民族与民族的竞争。战争中的具体动作(射击、投掷、击剑等)，成为仪式后，其“像似性”源头已经被替代。

先锋主义的抽象美术，如蒙德里安的垂直线画，波洛克的“滴沥画”，德库宁的单色画，都没有对象可言。因为无对象，也就不是形象像似，甚至很难说是图形像似。波洛克的最重要辩护士美术批评家格林伯格，把“抽象表现主义”的画比喻成艺术史的重大转变阶段，即“艺术渐渐剥离内容，纯化成工具”[②]。实际上就是说这种符号不必有表意对象。波洛克的“滴沥”可以说是一个“比喻式像似”，像似(或者说创造了)“思想动势”这样一种品质。[③] 本书第十四章将讨论到，跳过对象，是艺术符号的特权。

应当承认，上述三级像似性之间，边界不一定很清晰。近年的文化研究理论，把各种“关系像似”，称为文化拓扑学(cultural topology)也就是研究各种变易中的关系形式。最著名的例子是福柯关于历史与社会“圆形监视”(Panopti-

---

① William Mayerthaler, *Morphological Naturalness*, Ann Arbor: Karoma, 1988.

② Clemente Greenberg, “After Abstract Expressionism”, in *Collected Essays and Criticism*, vol. IV, p. 124.

③ Steven Naifeh & Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga*, New York: Clarkson N. Potter, Inc, 1989, p. 12.

con)结构的研究。当圆形监狱的监视变形成闭路电视监视，形状已经大变，但是构造关系的像似性依旧。这里卷入的像似性，是大规模的文化拓扑关系。再进一步扩大，圆形监视可以成为“概念比喻”，例如“道德法庭”、“舆论法庭”造成的全民监视，其拓扑关系变成抽象的比喻。

像似符号还卷入了另一个问题，即“像似程度”问题。莫里斯改进皮尔斯的像似性定义，认为像似符号与对象之间，是“分享某些性质”(shared properties)，也就是说，像似性符号与对象只是部分像似。这个定义比较准确：一旦符号与对象“分享全部性质”，像似性就变成相同性，符号变成所谓“全像似”。①

如果接收者无法辨认同时在场的两个感知，何者是符号何者是对象，符号本身就消失了，两者之间互相成为“重复”(double)。解释者如果无法辨认两条松鼠的差别，就无法把一条当作替代另一条的符号。这种情况非常多：同一次印出的两张照片，同一版的两本书，两辆完全相同的汽车，彼此之间无法出现符号替代关系。只有限定只能一个感知在场时，这个感知才是符号。任何一条松鼠(例如放在动物园里)，可以作为全部松鼠的类别符号；任何一辆汽车(例如放在车展上)，可以作为这一型号的汽车的类别符号。艾柯指出：“我写字的这张纸，与刚写完的那张纸，是‘重复’，没有理由说前者是后者的符号。”②

重复的绝对像似，与完全无法找到与对象之间像似点的符号，是像似性光谱的两端。像似性的差别可以如此之大，这也就是艾柯对皮尔斯这个概念的最主要批评：像似实际上是必须靠文化规约才能连接符号与意义：“像似性并不存在于形象与其对象之间，而存在于形象与先前文化化的内容之间。”③他的意思是：像似符号要依据符号接收者对符号与对象两者的理解，才能表意。因此艾柯认为像似本身作为理据，是“像似谬见”(iconic fallacy)，他甚至主张干脆从符号学中取消像似性这个范畴。虽然艾柯说得很对，像似问题不如初看那么简单，取消还是有点走极端。

---

① Charles Morris, *Writings on the General Science of Signs*, The Hague: Mouton, 1971, p. 273.

② Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 210.

③ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: University of Indiana Press, 1976, pp. 216 - 217.

6. 指示符号

皮尔斯讨论的第二种"有理据"的符号是指示符号(index,复数 indices)。指示符号是"以对象为原因"(really affected)而形成的。皮尔斯说:"指示符号是在物理上与对象联系,构成有机的一对,但是解释者的心智无须关心这种联系,只是在这种联系形成之后注意到它。"[①]皮尔斯说指示符号的对象是符号的"物理成因",可能以偏概全了,幸亏他说接收者不必考虑指示关系的由来。

指示性,是符号与对象因为某种关系——尤其是因果、邻接、部分与整体等关系——而能互相提示,从而让接收者感知符号即能够想到对象,指使符号的作用,就是把解释者的注意力引到对象上。要达到这个"指出"目的,可以使用任何符号载体。学生们最常用的指示符号是用书包抢位子,教课的老师则经常用教鞭或手电筒头。

皮尔斯举的指示符号例子倒是非常多:风向标、敲门声、手指指点、喊人、名字、专用名词、物主代词、关系代词、选择代词等。他解释说这些符号有个共同点:"指示符号只是说:'在那儿!'它吸引我们的眼睛,迫使目光停留在哪里。指示代词、关系代词,几乎是纯粹的指示符号,它们指出对象而不加描写;几何图形上的字母亦然。"[②]

艾柯对指示符号特别重视(与他对像似符号的否定态度正成对比),他觉得皮尔斯的解释不够清楚,因此他把指示符号分成两类:踪迹(trace)与指示(index)。[③] 从因果推到并非实在的邻接,称为踪迹,例如猎人看到足迹而知道野兽的走向,其邻接关系已经过去,并不在场;指示则相反,从邻接推到因果相依关系,例如巴甫洛夫实验中的条件反射形成后,铃声与唾液邻接。艾柯在另一处认为踪迹也可以称为"印迹"(imprint),例如复写、复印、镜像、现场转播等。[④]

笔者觉得艾柯的两种指示符号很难区分。动阑尾炎手术的外科医生,依据

---

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931 – 1958, vol 2, p. 299.

② 同上, p. 310。

③ 转引自 Winfred Noth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 113。

④ Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 214.

病人被按时特别疼的位置,在皮肤上画一道,这是印迹。他不久就会依照着这根线划开皮肤,打开腹腔,踪迹变成指示。笔者在本书行文中把某些词句打成黑体,明显是"指示",提醒读者弄明白为什么这些词印成不同字体;但是黑体词是我思想的"踪迹"。

收藏家用部分的物,代替已经不可能够及的对象。例如收集名人遗物、名人签字、名人书信、钱币、邮票、火花。这些零星的物件意义不在本身,在于它指示的整件(过去某个时代)。当一个人把指示符号与对象的替代关系暂时忘却,欲望从对象移到符号本身,就出现了"恋物狂"(fetishism)。亨利·詹姆士的中篇《阿斯彭文稿》(*The Aspern Papers*)讲一位某已去世作家的崇拜者狂热收集其书信,甚至对拥有这批书信手稿的女人产生了感情。当他知道手稿已被烧毁,马上发现这个女人太不可爱。[①] 大部分收藏者是"清醒的",知道收藏品本身的价值,没有忘记指示符号替代对象的关系,明白符号的实用意义可以度量,价格合适时就应当出售。

指示符号文本有一个相当重要的功用,就是给对象的组合以一定的秩序:它们既然靠因果与邻接与对象联系,符号在文本中的组织,也就使对象有个相对整齐的对比方式,使对象也跟着组合成序列。最清楚最简单的指示符号,是手指,它不仅指明对象,而且给出对象的方向、动势、大小、幅度的暗示。

符号指明对象的排列位置,似乎只是指示符号的顺带功能,其实是"指示"这个关键功能之所在:在关系之中确定意义。指示符号的这种功能,不是其他符号所能替代的。

例如诗词的格律,就是一种指示性符号的序列秩序。律诗的对偶,限制了语义的自由展开,但是它给予的不仅仅是诗形式美。没有这些形式指示符号构成秩序,诗的体裁特征就会消失,也就是诗作为诗消失。这就是为什么艾略特和庞德再三宣称:没有自由诗(free verse)是完全意义上的自由,因为那样诗就自我取消了。[②] 印式、韵式等指示符号,给诗以诗在文本体系中的位置,诗才成为诗。

---

① Henry James, *The Aspern Papers and Other Stories*, in Oxford Classics, Oxford: Oxford University Press, 1958.

② Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, London: Routeledge and Kegan Paul, 1970, pp. 205 - 206.

教师按学位等安排级别;体育比赛按年龄,按性别,按残废等级分等;高考加分,给特殊青年相对更多的机会。不少人费尽心机想在这个既定秩序中投机假冒,成为一个大问题,这证明符号秩序比“真实”的秩序更为有效。[①] 指示符号秩序感也可能具有令人不舒服的强制性。各种等级制度就是具有压迫性的,例如高考成绩与高校之间的等级对应,会影响人的一生,甚至博士毕业以后多少年,还要受当年本科学校等级之累。指示符号成为永久的等级烙印。

书籍、档案、字典,以字母或笔画排列等,都是指示符号给对象以秩序。上海市中心一带,路名本身还是任意起的,只是东西向的路用中国的城市名,南北向的路用省名,不容易转晕方向。纽约曼哈顿的路名基本上东西向街全部用数字,从南到北整齐排列;南北向的街几乎全部用字母,这样清楚地指示,类似经纬度,可以严格地定位。而全世界大部分国家都按一定指示组合关系处理门牌号码:路西路南房子用双号,路东路北房子用单号,而整个号码由东往西,由南往北增大,这个指示符号的组合,给行人极大方便。

电影教学中有所谓“库里肖夫实验”,这位苏联电影工作者在十九岁的时候发现一种现象。他在一个特写镜头后面,分别接上三种不同的内容。结果是观众在看的时候,根据后面出现的那个镜头的内容来断定前面那个特写镜头中的人的情绪。接的是一个欢乐的场面,观众就觉得那人的脸上露出了笑容;接的是一个悲伤镜头,则观众会觉得那个特写中的人脸是悲伤的。其实那几个例子里的特写镜头是同一个的,不同的邻接关系转化为不同的文本意义,最后影响了解释意义。

库里肖夫实验,实质是邻接(指示关系)影响符号解释,单个镜头的“像似性”意义有限。影视看来是像似符号,但其中的“影视内指示符号”(intrafilmic indices),即次序排列,意义比形象更为重要。笔者在符号学课程的作业中要求学生——不管是不是影视专业的——编写短小的“分镜头剧本”,结果许多学生编出很有想象力的镜头连续段,证明这不是导演或剪辑师才懂的道理。

皮尔斯指出:“指示符号是这样一种符号,如果其对象被移走,就不成其为

---

① 据2009年7月9日《羊城晚报》:“全国少年乒乓球比赛骨龄测试,竟查出三成多小选手虚报年龄。”

符号。”[①]有相当多的符号反而要跳过对象，有几类符号会遇到“指称难题”(problem of reference)[②]。例如本书第十四章第五节将专门讨论艺术符号如何跳过对象。不过，提供秩序的符号(例如交通灯)最好不要太“艺术”。

自然符号的最大特点是较弱编码，意义的解释比较模糊，歧解的可能性较大。没有几个人能从云的形状判断地震；《三国演义》中诸葛亮立下军令状说三天之内必有东风，东吴官佐都讪笑他是自己找死，今日的气象学否定诸葛亮这段预报的可能性，可见自然符号与对象关系不紧密。而指示符号可以说就是为标明符号与对象的关联而出现的。

秩序也有代价。《南方周末》报道：“中国目前对电影内容的管理不科学是显而易见的。不过，在国外已经成功实施多年的分级制，至今在中国电影界仍是讳莫如深，几至谈分级而色变的地步。”[③]建立分级制本意是保护未成年人身心健康，一旦有秩序，就不得不为每种对象设立一个指示符号，结果特定对象区的缺失就过于明显。明末利玛窦带来的《万国全图》，中国落到“远东”，受到中国士大夫指责。利玛窦改画把中国放到中间，依然惹怒一些士大夫：“中国当据正中，而图纸稍西，全属无谓。”[④]

7. 规约符号

靠社会约定符号与意义的关系，这种符号称为规约符号，皮尔斯称之为symbol，这个称呼在西方思想史之混用，连累中文也混乱不堪，在皮尔斯自己的讨论中也相当混乱，本书第九章第五节将详作辨析讨论。“规约符号”，是与对象之间没有理据性连接的符号，也就是索绪尔所说的“任意/武断”符号。“规约性”，也就是社会文化的约定俗成。

---

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931 - 1958, vol. 2, p. 297.

② Saul Kripke, “A Problem in the Theory of Reference: the Linguistic Division of Labor and the Social Character of Naming”, in *Philosophy and Culture* (Proceedings of the XVIIth World Congress of Philosophy), Montreal: Editions Montmorency, 1986, pp. 241 - 247.

③ 《南方周末》2009年第1期，“2008年中国人最关心的十大问题之八：电影会实行分级制吗?”

④ 《破邪集》卷三，转引自陈义海：《明清之际》，南京：江苏教育出版社，2007年，第255页。

皮尔斯认为相当多的符号是有理据的（像似性或指示性），但是规约符号没有理据性，发送者和解释者都需要靠社会规约来形成符号与意义的关系。皮尔斯也承认，任何符号与对象的联系，最后还是需要社会约定，也就是说，可以有纯规约符号，却很少会有纯理据性符号。无论什么样的理据性，解释时依然必须至少部分地依靠社会规约性。也就是说，规约性是大多数符号多少必定要有的品质，否则无法保证符号表意的效率，而理据性只是一部分符号具有的程度不同的品质。

这个说法，可以称作普遍规约性：纯粹的像似性、指示性，都无法给接收者一个确定的解释意义。即使是极端的像似符号也缺乏准确度。没有社会规约，无论男女洗手间上面用穿裙子穿裤子人形象（像似性符号），还是用烟斗与高跟鞋图形（指示性符号），还是用任何语言的“男”、“女”字样（规约性符号），人们依然逡巡不敢进。符号表意的确切保证是社会一致的规约。

例如象声词是有理据的词汇，但语言中即使有理据的部分，依然要靠规约性。狗吠声，英语为 bow-bow，法语为 oua-oua，汉语中为“汪汪”，每个民族都认为自己的象声词像极了，对比一下就可以明白这种像似性非常有限，索绪尔称狗吠拟声词为“一半约定俗成的模仿”[①]。

一般人认为“副语言”（paralanguage），即非词汇性的话语成分，例如声高、语气，伴随语言的手势、表情等，像似性很强，各国通用。其实其中有很大的规约性。例如大部分人点头同意，阿拉伯人摇头表示同意；又例如赵元任指出的，中国人向人招手掌心朝下，西方人掌心朝上。

规约性是社会性的，因此不同社会的规约不一样，不能通用，而像似符号与指示符号，各个社会有可能都有能力懂（虽然不像规约符号能立即精确理解）。洗手间不用文字说明，用图案，就是想用“世界通用”的符号，不用规约符号（如文字），反而能避免误会。全球化时代，也是图像时代，影视成为通用艺术门类，至少部分原因在此。

应当指出，符号三分说清楚不难，在具体符号身上，三者却经常混合。皮尔

① Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York: McGraw-Hill, 1969, p. 68.

斯指出："要找到任何一个没有指示性的事例是非常困难的，如果不是不可能的话。"[1]他的意思是说任何符号多多少少都有指示性，都引起接收者对对象的注意，因此都有指示成分。实际上三者混合是常见的，甚至可以说是每个符号中普遍具有的品质，我们只能说某种品质为主导。例如一个最普通的"不准掉头"交通标记，就有像似、指示、规约三者结合，指示性为主导。

指示符号可以与像似符号结合。许多指示符号以像似对象的一部分指向对象的全体。此种符号非常多见，可以称为"像似-指示符号"。例如一块牌画上铁丝网，指示的却是禁区；门楣上画的是烟斗与高跟鞋，指示的却是男女洗手间。中国戏曲舞台动作，有大量像似-指示符号：用碎步与目视代上楼下楼，用挥鞭代骑，用开门动作代替门，西方戏剧基本上使用像似符号，形成两种非常不同的戏剧风格。

相当多符号，混合了多种成分。无法截然说某个符号属于某一种，只是各种成分多少而已。所以上文说，任何符号多少有图像性，多少有指示性，也多少有规约性。三种符号各有其短处，可以简单化地总结它们各自的特殊优点：

> 像似性使符号表意生动直观；
> 指示性使对象集合井然有序；
> 规约性让符号表意准确有效。

皮尔斯曾说上述三种关系"尽可能均匀混合（blended as equally as possible）的符号，是最完美的符号"[2]。不太清楚如何测量符号组分的"等分均匀"，也不太明白为什么这样的符号"完美"。或许凭此倒可以宣称：中文字系统，是世界上最"美"的语言符号系统。

---

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1931 - 1958, vol 2, p. 304.

② Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1931 - 1958, vol 4, p. 448。

8. 中文的理据性与规约性

汉语与世界上其他语言相同，规约性占主导。《荀子》中说："名无固宜，约之以命。约定俗成谓之宜，异于约谓之不宜。名无固实，约之以命实。"这是中国古哲人非常精确的卓见。

但是书面的中文不然，中文是世界上唯一现存的非拼音文字。中文的特殊性引起许多文学家（如庞德）、哲学家（如德里达）、符号学家（如克里斯蒂娃）的注意，他们从中引出一系列对西方文化及其语言基础的质疑。他们的看法不一定符合中文发展的历史，只能看作有趣的误读。

拼音文字是规约性的，因为表音文字不可能表现出了声音之外的任何其他形象，而语言的声音对象局限于象声词和感叹词。

可能任何文字都起源于象形，却不约而同转向拼音。中文一样起源于象形，许叔重《〈说文解字〉序》说："仓颉之初作书，盖依类象形，故谓之文。其后形声相益，即谓之字。文者物象之本，字者言孳乳而寖多也。著于竹帛谓之书，书者如也"。但是中文没有朝拼音的路子发展，这是全世界唯一的语言发展路子。普遍认为中文的基础是像似性，其实中文迅速摆脱象形，发展出复杂的构词法，系统内部出现有效的指示秩序；也可能因为民族疆域过大，方言复杂，对文化统一的需要太大，必须拒绝拼音文字随方言而变化，中文文字强有力的规约性迎合了帝国中央集权的需要。欧洲各地方言演变为独立语言，语言促成独立文化，独立文化创造各种民族国家，而中文的写法固定，保证了中国文化的稳定性。

"六书"中的造字四法：象形，指事，会意，形声。赵元任给了它们一个符号学分析：[①]象形源出描摹对象的图画文字（pictograph）。其他三种实际上都是在象形基础上发展起来的各式指示符号。

"指事字"（Ideographs）是在象形字上加符号，形成了带指示性的像似符号。指事字"视而可察，察而见意"："本"为树根，刀边为"刃"，"日"为一轮光中有实，都是另加标注，引起注意。"乌" 清代段玉裁《说文解字注》："乌字点睛，

---

① Yuen Ren Chao, *Language and Symbolic Systems*, Cambridge: Cambridge University Press, 1968, pp. 103 - 104.

乌则不,纯黑故不見其睛也。"这是"空符号"的妙用,缺失本身能够成为符号。

"会意"是形象组合,实际上是复合的指示,赵元任称为 Compound Ideograph。"比类合谊,以见指抝":"休"为人倚树,日月为"明",鱼羊为"鲜",子女为"好",心脑为"思",女执帚为"妇"。本章上面已经讨论过,组合与序列,是指示符号的特点。

至于占了中文字绝大多数的"形声字"(Phonetic Compound),则是"以事为名,取譬相成","名"是形旁的类别,"譬"是声旁的语音。例如"刚"、"桥"。这是中文朝拼音文字转化的开始,简体字比繁体字更多语音因素。形声字成为中文造字的主要方法,是因为利用了声音,而声音已经是会读中文字的人的规约读音方式。据《甲骨文字集释》统计,在商代的甲骨文字里,形声字仅占 37%强,到《说文解字》,增到 80%强。而现代汉字里的形声字则已经达到 90%以上。所以中文实际上沿着皮尔斯的符号三分法,从像似符号,演变成指示符号,再演变成规约符号。或许其他书面语言也是从这条路上走过来的,只有中文保持了三个成分并列。这种文字,可能就接近上面说到过的皮尔斯的理想。

无论哪种字的构造,都只是词源问题,一旦进入中文这个符号系统,各种造字法本身都淡入幕后,都成为规约符号。因此庞德"借鉴中文"为现代西方诗学发明的"会意文字法"(Ideogrammic Method),根据的是中文中其实不存在的像似性。德里达认为中文是不同于西方的"非语音中心,亦即非逻各斯中心"的语言,也是没有考虑到中文中语音因素越来越多,实际上是在逐渐拼音化。无论如何,到具体使用时,中文与任何其他文字一样,全部词汇都必须是规约符号,不然中文的表意效率就太低了。

第四章 符号表意

1. 能指与所指

本书不得不推迟到此章，才讨论符号学最基本的一对术语“能指”与“所指”。这对术语原是索绪尔讨论符号的出发点，这对似乎简单易用的概念，引出的误会太多。当代符号学需要更精确的术语，本书在前面用“符号载体”、“符号文本”等来分解“能指”，用“意义”、“对象”、“解释”等来分解“所指”，下文笔者会详细解释，为什么本书建议尽可能不再用这对术语。

索绪尔把符号视为能指与所指的结合。能指是符号的可感知部分，在不十分严格地讨论符号学时，符号也就是符号的能指。而符号的意义称为“所指”。但究竟什么是所指，却是争论不清的题目，此词失诸笼统。

所指是是否原先就存在，等着一个能指来指出，能指应所指之需求才出现？还是相反：能指出现后，被解释出一个所指？艾柯看来赞同后一说，他曾经干脆称能指/所指为“前件/后件”（antecedent/consequent）。① 当前件消失，后件也不可能存在。所指的形态可以各式各样，只是没有符号的能指，任何一种所指都不可能出现。在胡塞尔所说的“生活世界”中，存在是纯粹意识的意向性存在，也就是一个被构造的意义世界：思必有所思。② 即是王阳明说：“意之所在便是物。”③

索绪尔认为能指是“声音—形象”，而所指是“概念”。在索绪尔看来，两者都不是客观的物理实体。④ 都不是物理性的，甚至都不是个人心理中的。能指“是声音留下的印迹，是声音给我们的印象”，而所指是社会性的“集体概念”。

---

① Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 214. 天津百花文艺出版社 2006 年中文译本《符号学与语言哲学》略去此节。

② Edmund Husserl, *Logical Investigations*, London: Routeldge and Kegan Paul, 1970, vol. 1, p. 23.

③ 王守仁：《王阳明全集》，上海：上海古籍出版社，1992 年。

④ Ferninand de Saussure, *Course in General Linguistics*, tr. Wade Baskin, New York: McGraw-Hill, 1969, p. 66.

两者都是“独立于外界客体的心智体”(mental entities),不管能指还是所指,都是只在“符号结构”内部的存在。因此,他称符号学是“形式,而不是实质的科学”。索绪尔的所指“概念说”,是西方哲学所说的“理念”说的延伸。他说“树”指的不是一棵特定的树,而是“树”这个概念集合。关于符号指向的究竟是个体还是类型?本章最后一节将详细讨论。

究竟什么是所指?笔者认为,如果一定要给所指下一个定义,所指就是能指所指向的东西。这定义的确是同义反复,而且似乎故作惊人之语,实际上索绪尔的术语本来就是这个意思。这两个法文词,是同一个动词“符指”的主动动名词(signifiant 符指者)与被动动名词(signifié 被符指者)。“被符指者”的定义当然就是“符指者”所指出的事物。所以在西文中不必为“所指”下定义,而不得不作定义,只能为同义反复。

也正是因为“被符指”太笼统太杂,我们最后不得不建议弃用“所指”这个简明方便但太笼统的概念。

大部分符号表意,是科学的/实用的,必须是“所指优势”符号,以明确地传达意义。《易传·明像篇》:“故言者,所以明象,得象而忘言;象者所以存意,得意而忘象。”实用表意活动以达意为目的,得意忘言,得鱼忘筌,是正常的。盒子的装潢设计当然不及它的所指——盒内的货品——重要,化学方程式如果不能与实验对应,就无效。朗格描写实用的语言:“词仅仅是一个记号,在领会它的意思时,我们的兴趣会超出这个词本身,而指向它的概念。词本身仅仅是一个工具,它的以义存在于它自身以外的地方。一旦我们把握了它的内涵,或识别出属于它的外延的东西,我们便不再需要这个词了。”[①]所以“买椟还珠”被人笑话,“名不副实”是我们都想躲开的罪名。

鲁迅《藤野先生》一文中说到他把解剖图“美化”了一下,受到藤野先生的好意规劝:“你看,你将这条血管移了一点位置了。——自然,这样一移,的确比较的好看些,然而解剖图不是美术,实物是那么样的,我们没法改换它。”解剖图当然必须所指优先,能指是否“好看”,不必也不应当考虑。

所指优势,并不是说所指必然是“真相”。接收者满足于他认为合理的一种

① 苏珊·朗格:《艺术问题》,北京:中国社会科学出版社,1983年,第128页。

意义，这意义是否“真相”，符号学讨论会很复杂，本书要到第十二章才能详谈。曹操的“望梅止渴”计谋，能指是“梅子”的语言表达，这个能指起到了解渴作用，与所指的梅子相同。

另一种符号，艺术的/仪式的/文化的符号行为，表意过程的主导环节正相反，是能指优势。我们记住的一首唐诗，或一段莎士比亚台词，可能至今没有理解其意义，却记住了文词。仔细检查，我们可以发现艺术/仪式/文化领域的符号表意，能指并不需要明确指向所指，而是独立形成一种价值。古代中国人三跪九叩向皇帝表示敬意，欧洲人用鞠躬。能指虽然不同，所指是相同的。皇朝中国不少外交争执由此而出。

在这种符号表意中，所指是否“真实”就很不重要，甚至反过来，能指能够制造真相的感觉。专门研究禁忌的人类学家玛丽·道格拉斯在《纯洁与危险》一书中指出，犹太人忌食海蜇，是因为犹太人为种族维系而长期禁止族外通婚，海蜇被视为“非鱼非肉”，触犯了忌讳。[①] 直至今日民族文化意识过强的犹太人，看到有人食用海蜇就会反胃。同样，伊斯兰教徒闻到猪肉会恶心，中国人看到“美式摔跤”(其实是一种表演)觉得惨不忍睹，过分残酷。《诗》可兴观群怨，小说可诲淫诲盗，都与能指制造的“现实幻觉”有关。

能指优势的规范意义，在命名中非常明显。中国古代的避讳，所指相同，能指只是改用一个写法，不遵守就会有杀身之祸。太平天国在江河日下时，公布《钦定敬避字样》，避讳制度却加倍严格起来，显然是为了加强控制。各种命名法，例如地名，国家名的更改，也是起团结内部作用。

其实在“能指形式偏执”上，国人至今不遑多让。1996 年广州与北京同时改电话号码位数为八位，北京统一加 6，暗指“六六大顺”，广州原拟加 5，但是受到群众反对，因为 5 粤音谐音“无”，因此改成 8，粤语谐音求财，是对能指仪式意义的崇敬，也是盼望能指能创造所指：北京人和广州人的幸福指数，如果没有每天接触到的这些吉祥数字，或许会更低一些。

对于科学和实用的所指优势符号，所指意义的确实性，有独立的核实方式，

---

① Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London & New York: Routledge, 2002, p. 65.

例如用逻辑方式证实，或用实验方式（重复方式）证实。[1] 但是对能指优势符号而言，要在同一个文化体系内，受同一个意识形态元语言控制，就很难观察符号是否撒谎，所指是否真实。一旦站在使用符号的文化之外观察，能指创造所指的能力就失效。应当说这个说法有一定道理。任何对符号的解释，只能顾及意义解释的自洽性（符合解释者使用的符码），而很难顾及意义的真实性，这点我们将在第十二章详细讨论。

福柯对符号的这种自行创造意义的力量，颇感悲哀。在《词与物》一书中，他认为人类最初使用符号时，语言符号是物的完全确实并且透明的符号。但是文化让符号有可能超越与具体物的对应，而指向自身。词语—物关系的逆转，是现代社会知识型上的根本断裂。最终，符号作为传播媒介，就像货币作为流通媒介一样，只关心自身的增殖潜能，而将其与物的关系通道全部切断。应当说，福柯的这个看法非常尖锐正确：当代文化中符号泛滥，是因为能指优势吞没了几乎全部文化。

2. 双重分节

分节（articulation）概念更能让我们看明白，所指只是"能指所指出的东西"。索绪尔已经谈及分节的双重性，他说"应用到言语上，分节既表明说出来的语词链分为音节，也表明意义链分为有意义的单元"。他心里想到的依然是语言：语词分成音节，对应意义分割成词汇。他没有说何者为因何者为果。

此后语言学家马丁奈（André Martinet）对双重分节做出更清晰的讲述，他把第一个层次的最小有意义分节称为 monemes（即词素 morphemes，或书写的"书素"graphemes），与此对应地出现的是发音的最小分节音素（phonemes）。[2] 马丁奈的讨论，方向与索绪尔相反：意义单元对应语音单元。

哥本哈根学派的叶尔慕斯列夫认为语言最基本的双重分节，不是在词素与

---

① Alfred J Ayer, *Language, Truth, and Logic*, Harmondsworth: Penguin, 1974, p. 12.

② Andre Martinet, *Elements of General Linguistics*, Chicago: University of Chicago Press, 1967, p. 45.

音素之间，而是在“表达”与“内容”这两个层面之间。[①] 这样一来，双重分节就可以扩大到所有的符号系统。叶尔慕斯列夫认为表达层的单元是纯粹形式，是空洞的，他称为空符(ceneme)；相对应的内容层面是具体的意，是实符(plereme)。两者对应，却不一定重合。叶尔慕斯列夫举的例子英语词 am 只有两个字母，与其相应的内容层“实符”单元就多了：动词 be，系辞，现在时，第一人称，单数。[②] 他看出一个能指可以指向的所指可以是复杂的组合。

此后双重分节概念成为符号学的基本命题，巴尔特甚至建议符号学可以称作“分节学”(arthrologie)，符号本身可以改称“节”(articuli)。[③] 艾柯也认为分节问题至关重要：“任何符号学课题……是对世界进行切分的历史和社会的结果。”[④]

可以说绝大部分符号系统，都是能指分节造成所指分节才形成的。学生分成年级和学历，教师分成助教、讲师、副教授、教授，军官分成尉级、校级、将级、帅级，机关职员分成科级、处级、局级、部级，清代文官体系分成九个品级，各有顶戴、蟒袍、补服，这是以繁复但有序的能指，对官僚群进行秩序化的方式。只有这样才能给一个意义域的基本构成以一定形式。科学中，对物种进行详细命名分类，才能掌握庞大浩杂的生物界全貌。没有歌曲排行榜，没有各种 PK 分等，各种选秀节目将是一片混沌。

因此，只有能指分节清晰，相互不重叠，合起来覆盖全域，表意才会清晰。写论文章节不清，范围重叠，论述就会陷于混乱；商品和商店分成等级，才形成商品市场的分流，重叠往往被称为“搅乱市场”。公孙龙《名实论》讨论分节的“非重叠”要求，非常精彩：“谓彼而彼不唯乎彼，而彼谓不行；谓此而此不唯乎此，则此谓不行。”“唯乎彼此”，就是能指各组分互相清晰地分开。

能指分节，不仅分割所指，而且经常指出所指分解的方向，形成所谓“矢符”(vector)：所指出现正负(例如南北半球)、上下(例如经纬度方向)、向度(例如昼

---

① Louis Hjelmslev, *Resume of a Theory of Language*, Madison: University of Wisconsin Press, 1975, p. 56.

② 同上，p. 71。

③ 巴尔特：《符号学原理》，见赵毅衡编：《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004 年，第 297—298 页。

④ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, p. 315.

夜)、分区(例如时钟,例如经纬度,例如戏票分区)、源流方向(例如声音气味)、展开方向(例如叙述的故事头尾)、动势方向(例如舞蹈)、对比方向(例如股票涨落图表)等等。此时能指的分节本身是带着方向意味的指示符号,形成意义域的方向秩序。

可以看到,这种能指分节以分开所指,好像是有根有据,有时(例如生物分类)甚至自然而然,顺应自然本有的秩序。实际上分节是一种人为的区分,改动一种区分方法,虽然表达的全域依然,所指也起了变化。

汉语中的亲戚关系特别复杂,表哥表弟堂哥堂弟表姐表妹堂姐堂妹,父系母系长幼次序各有不同,不能混淆,充分表现了中国文化的家族中心特征。中文用各不相同的八个词,也就是分成八节;法语对应词有阴性阳性,因此有男女之分;英语平辈只有一个词 cousin。照理说会出现不可思议的混乱,其实没有多少不方便,只是用那样语言的社会,男女长幼叙伦讲究也就没有中国那么强烈。爱斯基摩语言有四十种称呼雪的方式,阿拉伯语中的骆驼有上百个词,也是根据表意需要,用不同分节把对象世界切割开来。第三章第三节说到斯瓦西里语把死者分成两种,这种分节成就了他们的文化。

双重分节对于文化的人际关系至关重要。政治本来就是人际关系的操作,必须对人众进行分类,才能知道如何采取一个社会行动。"谁是我的敌人,谁是我们的朋友,这个问题是革命的首要问题。"能指分节实际上是任何政治行为的首要问题。例如土地改革的先决条件是"划分成分",不然不知道"依靠谁打击谁";例如经适房适用范围必须区隔清楚,不然这个政策会弊病丛生。

所指原本是模糊的"内容星云",可能有一定展开方向,但是连续如光谱。是不同的能指区分,才把所指隔成一个个意义单元,能指如何分节,意义就如何显现。叶尔慕斯列夫测定了英语,威尔士语关于各种色彩的命名与对应,发现各民族语言虽然都有"绿",绿色的范围不一样,英语的 green 与威尔士语的 gwyrdhd,意思都是"绿色",在光谱上划出的段落却并不一致,因为区分的习惯不一样。万一没有相应的词,感觉就更难以言传。汉语把色彩分成"赤橙黄绿青蓝紫",西语中没有"青"一词,这种色彩对西方人不存在。不是说西方人看不到这种颜色,而是他们难以明白中国人的"青"或"碧"指的是什么。

而没有符号加以分节的世界,不成其为世界。张爱玲有一段描写很有

意思：

> 夜晚投宿到荒村，如果忽然听见钟摆的滴答，那一定又惊又喜——文明的节拍！文明的日子是一分一秒划分清楚的……蛮荒的日夜，没有钟，只是悠悠地日以继夜，夜以继日，日子过得像均窑淡青底子上的紫晕，那倒也好。[①]

张爱玲敏锐地觉察到，文明需要切割，需要分节。她是一个敏感的艺术家，不喜欢文明世界，这不足奇。但她也明白不分节的蛮荒虽然诗意，却不可能。

双重分节清晰地证明，上文说的"所指就是能指所指出的"这样一个同义反复的定义，实际上是符号表意的基本方式。巴尔特有个精彩的说明：医学的诊断，也是一种分节处理，"诊断是对一组符号配置的读解行为"。他举十八世纪的医学诊断为例："肌肉疲软"指向水肿病，"青灰脸色"指向肠梗阻，"身体斑点"可能是天花，"牙龈肿"是因为牙垢积存。"如果把这些符号……再聚合的话，就可能指向坏血病。"[②]巴尔特这个"双重分节"的例解相当精彩。符号的组合分成若干互相分明的环节，把混沌的所指划开，合起来可以覆盖对象"全域"，这时，依靠互相之间从感知上把握的能指群，我们就可以掌握也可以分解对象，也可以把其中某些单元合成一个文本。

同一连续体（例如光谱）不仅在不同文化中分节不同，在同一文化中也可以用不同方式分节，因此同一所指，可以被不同分节的能指作不同划分。例如巴尔特说的十八世纪的医学，与当代医学很不相同，因为对症状的分节不同。再例如年月，阴历阳历一年之始时间不同，都可以当作新年郑重地过节。再例如艾柯引用的卡尔纳普举过的例子：同样一组动物，可以分成水生、飞翔、陆栖，也可以分为虫类、鱼类、鸟类、兽类。[③] 按前一种，鲸鱼是水生，按后一种，鲸鱼是兽类。

其实任何符号都落到文化的"多分节"的局面之中，例如我们每个人，在不

---

① 张爱玲："我看苏青"，《余韵》，第 83 页。

② 巴尔特："符号学和医学"，《罗兰·巴尔特文集·符号学历险》，北京：中国人民大学出版社，2008 年，第 220 页。

③ Rudolf Carnap, *Meaning and Necessity*, Chicago: Chicago University Press, 1947, p. 29. Quoted in Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1978, p. 93.

同境况下处于不同的分节系统中，因此可以是教师、家长、男人、黄种人、南方人、音乐爱好者等等。这中身份分节，将成为第十五章讨论符号自我问题的关键。

艾柯不同意巴尔特说的普遍分节论，认为分节并不是符号表意普遍的条件，他指出有六种情况：无分节系统；只有第一分节或第二分节（即是分节不对应）的系统；具有双重分节的系统；分节变动不居的系统（扑克牌、音乐）；三层分节系统（摄影）。[①] 这样的分节，至少很不明确。

几乎所有的图像，都没有明显的分节，而是整体呈现的。有人认为马赛克壁画是分节的，拼镶彩窗是分节的，波洛克的抽象表现主义滴沥画是分节的，但是这种能指的“可分节性”，没有造成对象明显的分节。

3. 符号意指三分式

上文说过，皮尔斯没有听说过索绪尔，他的符号学不是针对索绪尔而提出的。但是几乎索绪尔所有的原理，在皮尔斯那里都有另一套说法，当代符号学由此得到宝贵的模式比较机会。与索绪尔的能指/所指两分法不同，皮尔斯提出符号三元素方案。

皮尔斯把符号的可感知部分，称为“再现体”(representatum)，这相当于索绪尔所说的能指；但是索绪尔的所指，在皮尔斯那里分成了两个部分：“符号所代替的，是对象(object)”，而“符号引发的思想”，称为符号的“解释项”(interpretant)。[②]

皮尔斯的三分方式，不仅是比索绪尔理论多了一元，更主要是给予符号表意展开延续的潜力。“对象”比较固定，几乎在符号的文本意义中就确定了，不太依据解释而变动。而解释项完全依靠接收者的解释努力，这样就把符号表意的重点放到了接收这一端，为符号学的许多课题提供了钥匙。

皮尔斯是个非常奇特的思想家，也许是因为几乎没有在大学任教，也没有

---

① Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1978, p. 233.

② “(T)he idea to which the sign gives rise.” Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931 - 1958, vol 2, p. 228.

写专著(他生前唯一的一本小册子,讨论的是天文观察如何使用光谱仪),完全跟着学术兴趣走,研究领域过于广泛。他自称研究领域主要是逻辑,但他也是数学家、哲学家、化学家,他的主要工作范围是认识论与形而上学,是美国实用主义哲学的创始人之一。今日回顾,他的历史地位主要是为当代符号学打下的基础。但是他关于符号学的研究前后经历许多年,散见于许多笔记与书信,用语不免有点混乱,也有不一致之处。例如他的符号分类法过于复杂,许多类别不见得非常有用,他对符号的任何方面都做三分,有时候没有必要。本书不是皮尔斯专论,将避免逐一讨论皮尔斯所有的符号学观念。

甚至这个符号表意三分式,也不能照搬:"再现体"这个术语,用起来不方便,这个拉丁词 respresentatum 在西文中也太累赘。有时皮尔斯直接用"符号"一词代替。本书为了行文简便,也不得不经常用"符号"一词。

皮尔斯的另外两个术语也需要解释,他把符号直接所指的对象称为 object,这个词有语义困惑。中文把 object 翻译成"客体",因为西文本身就不清楚。权威的《简明牛津词典》上对 object 给出三条定义,object 可以是:

(1)"一件可见到或可触摸的物体"(A material thing that can be seen or touched)。

(2)"行为或感情针对的人或事物"(a person or thing to which action or feeling is directed)。

(3)"独立于思考心智即主体的东西"(a thing exterrnal to the thinking mind, subject)

三个不同定义,汉语中竟然都正正巧巧地译为"客体",应当说把事情弄得更糊涂了:第一条,可感知之物是客观存在,所以中文叫"客体";第三条,与主体相对之物是主体外之客,所以中文也叫"客体"。而中文的"客体",词典解释是"在人类意识之外独立存在的"。[①] 正好综合了上面第一和第三两个定义,这样中文就混淆了物理客体与心智客体,似乎所有的心外之物都不言而喻是物的存在。究竟这个"客体"是否"独立存在"? 不需要在符号学范围内解决这问题,符号的表意指向,恰恰是上面说的第二种 object,即"行为或感情针对的人或事

① 《古今汉语词典》,北京:商务印书馆,2001年。

物”。因此，本书把符号学中的 object 一词译为“对象”，而不译为“客体”，避免与西语第一或第三种意义纠缠，更避开与中文词典意义纠缠。

应当说明，object 第一义“物”，仍然在文化符号学中广泛使用，例如博德利亚的《物体系》(The System of Objects)①，或是他的著名的“物的四条逻辑”(Four Logics of Objects)。只是“客体”务必谨慎使用。本书第十六章讨论符号“主体”时，会再次提到。

这个译名问题，不仅是解决中文的混淆，而且关系到如何在中文中建构符号学。皮尔斯在给符号下定义时说：“符号替代(stand for)某事物，即它的 object。不是在每个方面都替代那个 object，而是指称其理念，有时我称为‘再现体的理由’(ground of the representamen)。理念(idea)在此应当大致上理解为柏拉图的意思，也是我们平时习用的意思。”②皮尔斯并不讨论 object 的全部词义范围，他只是说，与符号关联的 object 并不是实在之物，而是符号的理念式意指对象。

服膺实在论的莫里斯不同意这样的看法，他认为不仅符号载体(sign vehicle)是个“物理事件”，其“指称”(referent，有时他作 denotatum，意义相近)，也是“物质上存在的刺激物客体”(physically existing stimulus object)。在莫里斯看来，符号载体与其直接对象都是物质的，因此是物理上的个别物对应客观存在的个别物。

关于符号世界与物世界如何联系，这里出现两种最基本的看法。笔者认为，符号载体不是类型，也不是语义概念，它必须被感知，才能触发符号表意过程，因此莫里斯说它必须是个“物理事件”(也就是说不一定是物质的，但必须是个物理过程)，应当说是对的，但他说的直接“指称”必须是物，直接与皮尔斯的看法冲突。对象究竟是物还是概念，放到本章最后讨论。

符号的第三元素，即“解释项”的提出，是皮尔斯的妙笔。皮尔斯再三强调：正因为符号有解释项，任何符号必须有接收者。笔者在第二章“潜在符号”一节

---

① Jean Baudrillard, *Le Système des objets* (Paris: Gallimard, 1968), trans. as “The System of Objects”, by Jacques Mourrain, in Mark Poster, ed., *Jean Baudrillard: Selected Writings*, Stanford: 1988, pp. 10 - 29.

② Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931 - 1958, vol 2, p. 230.

讨论过：没有被接收的符号，只是不完整符号。没有一种分类能够穷极符号的变化，皮尔斯的各种分类，也不见得穷尽了符号意义解释的各种层次。但是他把解释项与“对象”分开，这个做法对现代符号学的成形，是关键性的一步。

应当指出，皮尔斯并不是第一个明白符号三分的人，他只是第一个对此提出斩钉截铁的明确定义的人。钱锺书是最早注意到皮尔斯理论，并加以发展的中国学者，《管锥编》用相当长的篇幅讨论了皮尔斯的这个见解。[①] 钱锺书直接引皮尔斯的符号学，以及瑞恰慈的语义学来解释这个三角关系，指出现代符号学这个“表达意旨”(semiosis)过程，实际上墨子(《小取》，《经说》)、刘勰(《文心雕龙》)、陆机(《文赋》)、陆贽(《翰苑集》)等都已经论及，只是用词稍有不同。可以把钱锺书的看法画成这样一张简表：

钱锺书：符号—事物—思想或提示
皮尔斯：sign—object—interpretant
瑞恰慈：symbol—referent—thought of reference
墨子：名—实—举
刘勰：辞—事—情
陆机：文—物—意
陆贽：言—事—心

钱锺书说：“‘思想’或‘提示’，‘举’与‘意’也。”相比而言，还是墨子与陆机的用词比较准确。陆贽的“心”，与瑞恰慈一样，有强烈的心理主义(psychologism)倾向，刘勰的“情”也与瑞恰慈一样归之于情感。[②] 而“举”则是皮尔斯描述的符号过程特点，“以名举实”就是引发，指向“符号的效果”(effect)。[③] 至于第二项，object，钱锺书译为“事物”，这比现在符号学界的通用译法“客体”准确多了。“事物”，则可事可物，也就是墨子所说之“实”。

① 钱锺书：《管锥编》，北京：三联书店，2007年，第三卷，第1863—1864页。

② 瑞恰慈说：“艺术与科学的不同……在于其陈述的目的是用它所指称的东西产生一种感情或态度。” I. A Richards, *Principles of Literary Criticism*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1924, p. 267.

③ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1931－1958, Vol. 5, p. 484.

在此我们顺便提一下佛教的因明学(Hetuvidya)中的三分式。玄奘在中国传“唯识宗”,介绍因明为佛教“五明之学”之一:“求因明者,为破邪论,安立正道。”大乘时代的古因明学,集中讨论“义”,惜文献都失佚不传。

公元五至六世纪出现小乘佛教的新因明,陈那(Dignāga)为其奠基大师,陈那作《集量论》,集中讨论“量”,开创“量论因明学”。量即感知、认识。陈那原作失佚。现有陈那论著大部分来自藏传本。1928 年吕澄作《因明入正理论讲解》,使因明论重新传入中国。令人惊奇的是,陈那也提出认识的三分式,即所量、能量、量果。所量,谓被量度者;能量,谓量度者;量果,谓知其结果。心识的作用作分别:相分即所量,见分即能量,自证分即量果。[①] “所量”为认识对象,“能量”为认识能力,“量果”是认识的结果。陈那的“能量—所量—量果”的三分式,成为索绪尔术语汉译“能指”、“所指”的来源,但陈那的第三项“量果”,接近皮尔斯的“解释项”。

这个三联式,实际上成为二十世纪论辩意义问题的各种符号学、语言学、语言哲学学派最后都同意的一个基础。各家使用的术语不同,方式却都有点相近,可以大致列出下表:

对象(object)/解释项(interpretant)——皮尔斯
指称(referent)/指称的思想(thought of reference)——瑞恰慈
字面的(literal)/语境的(contextual)——瑞恰慈
外延(denotation)/内涵(connotation)——叶尔慕斯列夫
指向(denotatum)/意味(significatum)——莫里斯
外包(extension)/内包(intension)——卡尔纳普
指称(referent)/意味(significance)——雅柯布森
意义(meaning)/神话(myth) ——巴尔特
词典式解码(dictionary)/百科式解码(encyclopedia)——艾柯
含义(Sinn)/意义(Bedeutung)——弗雷格

① 释智德编辑:《因明入正理论》教案之六。

以上各家的术语，不能说完全对应，中译更是勉强，但大致上讨论意义问题的各论者都看到，意义必须分成两个部分：直接义，延伸义。艾柯的“词典式解码/百科式解码”；班维尼斯特“字面的/语境的”两种说法比较清楚，也比较贴近外延与内涵的区分。其中引起最多讨论的恐怕是赫许的“含义/意义”两分方式。赫许是为过于散乱无标准的释义找一个“有效解释”的立足点，在他看来，含义是文本固有内在的，与作者意图有关的，不随时代、文化、解释者变化；而意义则是外在的，是解释行为的产物，是随语境变化的开放的产物。[①] 他的这个分割遇到严重挑战，许多论者提出“含义”也难以封闭固定，更难作为解释“有效性”的标准。[②]

艾柯指出，外延是“所指物在文化上得到承认的潜在属性”，而内涵“未必对应所指物在文化上得到承认的潜在属性”，他这个观察很犀利。符号意义随着文化的具体安排而变化。这点本书在第十章讨论元语言时将进一步分析。

但艾柯又说：“内涵必然取决于先行的外延。”[③]不是所有符号都如此，有不少符号，外延并不先在，例如仪式符号（凤凰、麒麟等图腾符号），艺术符号（例如夏加尔在空中飞的人物、达利融化的表），政治符号（例如“托派取消派”、“右派分子”、“走资派”）。很多符号并没有对象，而是直接引向解释项（右派是反动派，或时间变化无常），从这个解释项出发的新的符号过程，才有可能创造相应的对象（例如每个单位都划出一定比例的右派分子，或画廊礼品店出售达利式的流动手表）。皮尔斯符号学之所以比索绪尔适用于文化分析，原因正在于此。**跳过对象直趋解释项，是多种符号（尤其是艺术符号）的共同特点**。

外延是适合某个符号的直接指称，也就是皮尔斯说的“对象”。内涵则是对象各种属性的总和，包括暗示意义。内涵实际上是没有边界的，可以无限延伸的。符号学的主要研究范围，是内涵，因此正如巴尔特所说，符号学家实际上是个“内涵科学家”(scientist of connotations)。

这一系列术语代表两种最基本的符号意义解释倾向，的确研究意义的学者

---

① E. D. 赫许：《解释的有效性》，北京：三联书店，1991 年，第 34—39 页。

② E. D. Hirsch, “The Politics of Theories of Interpretation”, in T. J. Mitchel(ed), *The Politics of Interpretation*, Chicago: University of Chicago Press, 1983, pp. 321 - 334.

③ Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 125.

不可能躲避意义的这种最基本的分化。巴尔特认为“物永远是一个符号,有两个坐标加以规定,一个是深度象征的坐标,一个是扩大的分类坐标”[①]。所谓“深度象征”,他自己有个解释:“每个物都可以说有个隐喻深度,物体永远具有至少一个所指。”[②]显然他认为符号的意义,分布在两个方向上,对象落在“分类坐标”上,解释项落在“深度象征坐标”上。

皮尔斯认为不同的符号,对象与解释项的重要性有区别。他说:“指示符号是这样一种符号,如果其对象被移走,符号会一下子失去使它成为符号的那种特性。但如果没有解释项,他却不会失去那种特性。”[③]他的意思是:指示符号的目的,是把接收者的注意引向对象,而不是解释项,注意的对象如果消失,注意就落空。这个说法可能太绝对了,我们只能说,比起其他符号,指示符号的对象更为明确。例如用书代同学抢座位,座位这对象至关重要,但是抢座位也可以引向“不公平”或“爆棚满座”等解释。

4. 无限衍义、分岔衍义

皮尔斯对解释项有更进一步的理解。符号“面对另一个人,也就是说,在这个人心中创造一个相应的,或进一步发展的符号”。他的意思是,符号必须有接收者,在接收者心里,每个解释项都可以变成一个新的再现体,构成无尽头的一系列相继的解释项。“一个符号,或称一个表现体,对于某人来说在某个方面或某个品格上代替某事物。该符号在此人心中唤起一个等同的或更发展的符号,由该符号创造的此符号,我们称为解释项。”[④]这个理解非常出色:解释项是意义,但是它必然是一个新的符号,因为任何意义必须用符号才能再现。

由此,皮尔斯给符号一个绝妙的悖论式定义:“解释项变成一个新的符号,

---

① 《罗兰·巴尔特文集·符号学历险》,北京:中国人民大学出版社,2008 年,第 192 页。

② 同上,第 191 页。

③ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1931 - 1958, vol 2, p. 304.

④ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1931 - 1958, vol 2, p. 228.

以至无穷，符号就是我们为了了解别的东西才了解的东西。"[1]这段话似乎绕口，却非常值得细细思考：要说明一个解释项，必须开始另一个符号过程，符号的意义必然是"可解释的"（见第二章第三节），但是要解释意义，就必须另用一个符号。

这样一来，符号过程，定义上不可能终结，因为解释符号的符号依然需要另一个符号来解释。皮尔斯理论比索绪尔开阔，正是由于从解释项推出的这个"无限衍义"（infinite semiosis，艾柯称为 umlimited semiosis）概念，令人惊奇地预示了后结构主义的开放势态：符号表意，必然是无限衍义。

让我试用平易的语言来解释一遍皮尔斯这个重要概念：

(1) 符号指向两个不同的东西，一个是对象，另一个是解释项。

(2) 解释项是"指涉同一对象的另一个表现形式"。也就是说，解释项要用另一个符号才能表达。

(3) 而这个新的符号表意又会产生另一个解释项，如此绵延以至无穷，因此我们永远无法穷尽一个符号的意义。

相比之下，对象是符号文本直接指明的部分，是意指过程可以立即见效的部分，而解释项是需要再次解释，从而不断延展的部分。解释项不仅是能够延伸到另一个符号过程，解释项必须用另一个符号才能表现自己。这也就是说，符号的意义本身就是无限衍义的过程，没有衍义就无法讨论意义，解释意义本身就是衍义，因此，符号过程本质上是动力性展开。

皮尔斯自己明白解释项/无限衍义这个理解方式的重大意义。他认为无限衍义是人的思想方式的本质特征："每个思想必须与其他思想说话。""思想永远用对话的形式进展——自我的不同阶段之间的对话——这样，对话性（dialogical）本质上就是由符号组成。"[2]不管是与他人思想对话，还是与自己的思想对话，符号意义只有在对抗与衍生中才真正成为意义。

---

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1931 - 1958, vol 2, p. 303.

② 同上，vol 5, p. 253。

皮尔斯并不知道索绪尔与他同时在创建另一种符号学模式，但他似乎处处有意用他的符号三元原则，对抗索绪尔的二元原则，而且明白这种对比可能导致的巨大分歧。他说："一个只有三条分岔的路可以有任何数量的终点，而一端接一端的直线的路只能产生两个终点，因此，任何数字，无论多大，都可以在三种事物的组合基础上产生。"[①]三元组成，保证了符号学的发展开放，让我们想起了老子的名言"三生万物"。

索绪尔式的符号学走向系统观，主要原因是索绪尔的符号意义"任意性"，二元式本身并不必然会导向封闭，例如叶尔慕斯列夫与巴尔特都在能指/所指二元式基础上提出过进一步衍义的梯级方式。[②] 皮尔斯的符号发展观，不仅在于符号意义三元，不仅在于用"理据性"代替任意性，更在于皮尔斯自觉强调无限衍义原则：符号表意过程在理论上是无结束的，在实践中，符号表意"能被打断，却不可能被终结"。[③]

这个讨论可能抽象，却很容易理解。用索绪尔提出的符号例子"树的称呼(法语 arbor)→树"，而一旦无限衍义，就会出现如下演变：

树的符号表现体→树→自然界的肺
(自然界的肺)→呼出氧气→良好环境
(良好环境)→……

哪怕"树"这样一个简单的符号，我们的解释也永远不会终止。虽然在具体的符号表意中，意义解释因为各种实际原因，会暂时终止于某一点，但衍生的可能性依然存在，甚至衍生的必要性也一直存在。

任何符号都可以引向无限衍义，包括最原始文化中的符号表意过程中。人类学家列维-布吕艾尔(Lucien Lévy-Brühl)举过一个例子："一片树叶上有个脚印指示了有个人踩在上面，脚印的方向指向踩着树叶的人，这个人又象征了他

① 瓦尔：《皮尔斯》，北京：中华书局，2003 年，第 19 页。

② 巴尔特：《符号学原理》，见赵毅衡编：《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004 年，第 323—325 页。

③ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1931－1958, vol 5, p. 253, p. 284.

所属的部落”。这就开始了一个无限衍义过程。[①]

皮尔斯为无限衍义提出一段更奇妙的延伸说明：“人指向(denotes)此刻他注意力所在的对象；人却意味(connotes)他对此对象的知识和感觉，他本人正是这种形式或知识类别的肉体化身(incarnation)；他的解释项即此认知的未来记忆，他本人的未来，他表达意义的另一个人，或是他写下的句子，或是他生下的孩子。”[②]皮尔斯这段辩解，听起来相当诗意：解释项是符号生命延续，就像某些东西是人的生命延续。

人的符号表现体→人→关于人的知识和感觉

(关于人的知识和感觉)→他本人→未来，他人，写作，孩子

(未来，他人，写作，孩子)→……

人的生命，人的存在，人类的繁衍，就是符号的无限衍义。这真是一个绝妙的理解。我们想起皮尔斯的看法“人本身是符号”，一旦无限衍义，就演化成“人符号的世世代代”：我们的写作，我们的孩子，都可以是作为符号的人的延伸。

我们能从皮尔斯的无限衍义思想中，找到通向巴赫金的对话理论，德里达的解构主义等后结构主义思想的门径。符号学家科尔比指出，皮尔斯的符号学理论，还预言了二十世纪八十年代后结构主义的一系列观念：博尔赫斯的“迷宫”，艾柯的“百科全书”，德勒兹的“块茎传播”，互联网之“万维”等等。[③]

艾柯在无限衍义基础上提出“封闭漂流”(Hermetic Drift)概念。他认为符号衍义是不必追溯的。假定衍义已经从A到E，“最终能是A与E连接的只有一点：他们都从属于一个家族像似网络……但是在这个链条中，一旦我们认识E时，关于A的想法已经消失。内涵扩散就像癌症，每一步，前一个符号就忘记了，消除了，漂流的快乐在于从符号漂流到符号，除了在符号与物的迷宫中游荡

① 转引自托多洛夫：《象征理论》，北京：商务印书馆，2004年，第310页。

② Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1931－1958, vol 7, p. 591.

③ Paul Colby *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, London: Routledge, p. 281.

其他没有目的"[1]。艾柯的意思是无限衍义并不是同一个符号的累加解释，而是不断更换成新的符号。至少，这是无限衍义的变体之一：已经过去的衍义过程，有可能不留下痕迹。

博德利亚对当代媒体的批判，可以作为"封闭漂流"的好例：一旦事件进入传媒，传媒就按拟像运动四个阶段进行：第一阶段，媒体介入零度事件；第二阶段，将其变成媒体事件，同时将其抽象化为信息；第三阶段，若干媒体对同一事件的报道形成若干媒体事件，在角度、方法、内容等不同技术手段的作用下，逐渐形成事件，越来越多信息的出现，只是为了掩盖事件退出这一个事实；第四阶段：媒体与事件已经不再有联系，它只是自身的拟像。媒体信息互相指涉，而不指涉事件。[2] 试说明如下：

（1）"零度事件"就是"表现体"，尚无意义可言，此谓"零度"。

（2）"媒体事件"就是符号文本。

（3）媒体大量加入，解释其意义，意义使"事件退出"。

（4）媒体的报道衍生出报道，无限衍义以至于无穷，与符号起因的联系就不很明显。

所以，博德利亚认为"作为事件的海湾战争从未发生过"，这场战争是一个媒体上的战争，是一个巨大的拟像。[3]

艾柯和博德利亚的观点，是可能，不一定必然。我们都是祖先无限衍义的后果，我们可能已经不记得这个过程，E 点已经不了解 A 点，但是文化是前辈留下的，我们有可能追寻文化传承，因此衍义过程不一定毫无痕迹。

我们自然会问：无限衍义一直发展下去，最后会达到怎样一种境地呢？皮尔斯认为："正由于解释会成为一种符号，所以可能需要一种补充性解释，它和已经扩充过的符号一起，构成更大的符号；按照这个方式进行下去，我们将会，

---

① Umberto Eco, "'Unlimited Semiosis' and Drfit", *The Limits of Interpretation*, Bloomington: Indinana University Press, 1994, p. 31.

② Jean Baudrillard, *Simulacra ans Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994, p. 30.

③ Jean Baudrillard, *Fragments: Cool Memories* Ⅲ, 1990—1995, New York: Verso, 1997, p. 71.

或者说应当会最终触及符号本身。”[①]“符号本身”究竟是什么？艾柯解释说这个“最终符号实际上不是符号，而是结构那样的把混合性衔接并联系起来的整体语意场”[②]。“整体语意场”就是文化：一个符号的无限衍义，最后可能延及整个文化。这就类似数学的极限概念，任何具体的符号衍义，只是理论上最后迫近“整个文化”。

这当然是不可能，如果这样，每个符号过程最终会同质。符号表意与无限衍义，两者同义，因为理论上没有“有限表意”；两者又不同义，因为任何符号表意活动都会中止在某处，甚至如潜在符号那样从来没有开始。大部分符号由于解释过程中的实际原因——接收者的能力，解释意愿，或者简单地因为时间不够——总会停止于某些意义的积累点上，暂时不再延伸下去。任何解释活动，是解释推动，当这个意图消失，解释者已经满足于一种取得的意义，意义推演停止，此时无限衍义就变成一种潜在的可能。

而且，皮尔斯本人没有强调，但是显然存在另一种情况：不仅是解释项产生另一个符号，同一个符号可以产生许多不同的解释项。例如皮尔斯说的“人生意义”的解释项，就可以是“未来，他人，写作，孩子”四种。此种平行式的意义衍生，更加剧了符号意义的流散。

多方向衍生，原因是不同的接收者用的元语言不同，从而会给出完全不同的解释。鲁迅那段各种人读《红楼梦》，名言很多人引用。每一个解释都可以衍生发展，成为一种单独衍生的“红学”。

即使同一个解释者，也会在不同时间、不同场合、不同心态下，也会在同一符号中读出不同意义，也会朝着不同方向延伸：符号意义的解释，实际上是一个开放的过程。例如近几年的高考作文题目，大多数倾向于题目模糊，允许学生分岔衍义，考生发展自己的论述可能性比较大。2009 年北京考场用了台湾女歌手张韶涵的歌《我有一双隐形的翅膀》，虽然题解给了一段歌词，有人指出这是“小女生的歌”，男生不太熟，那就不得不让衍义朝不同的分岔方向走。

分岔衍义也给误读提供了机会，只要第一环节似乎有根据，以下的衍义就

---

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1931—1958, vol 2, p. 230.

② 同上, vol 11, p. 79。

都似乎是有道理。费诺罗萨学习中国文字的笔记中，记下了一些关于汉字的说法，被美国诗人庞德抓住了，以此为根据构筑了整整一套“表意文字法”体系，给美国现代诗提供了“整整一套价值观”。[①]

5. 试推法

回过头来看本章第一节提出的两种符号。所谓能指优势符号，实际上是“对象”存疑，解释项是全部意义所在，“诗无达诂”，哪怕千家注《诗》，也只是注出“对象”；而所谓所指优势符号，至少“对象”确定，解释项变易余地很小。例如一道命令，“内容”对象清楚，解释变易性较小。原先二元构造论说不清楚的，三元就比较明晰。

大部分文化符号的解释，就不能完全靠逻辑。为此皮尔斯提出符号意义解释的普遍性方法是“试推法”(abduction)。他认为形式逻辑的归纳法(induction)与推理法(deduction)，很难解决符号的释义问题。abduction 这个西文词有“劫持”之意，有论者认为皮尔斯有意用了一个幽默双关语。[②]

归纳法从各种符号文本出发，以取得一个整体的解释，归纳的结果是“实际”(actually be)如何如何；推理法从一般规律或整体理解出发，用此说明具体问题，推理的结果是“应当”(must be)如何如何。皮尔斯提出这两种都是“单向科学思维”，符号的解释无法使用这样的思维方式，符号的解释是对一个假定的试验，试推法的结果是“或许”(might be)如何如何。

试推与归纳、演绎不同，是一种“双向”思考方式，目的是增加我们“猜对”(即给出一个“有效”意义解读)的可能性，而无法做到肯定猜对。试推法实际上是解释项与无限衍义定义中所要求的解释方法。所以试推法是一种后验性的归纳法，一种“逆推法”(retroduction)。

皮尔斯解释说，假定就在这时刻起了重大作用：“在围绕一个题目的复杂论断的纠葛中，假定代表了一个概念……在假定推断中，一个单独的强度较高的

① Ernest Fenollosa and Ezra Pound, *Chinese Written Characters as a Medium for Poetry*, (ed) Haun Saussy, Fordham University. Press, 2008.

② Vincent M. Colapietro, *Glossary of Semiotics*, New York: Paragon House, 1993, p. 1.

感觉,代替了这种线索无穷的感觉,只有对这个假定的结论进行思考才有这个感觉。"用试推法进行解释,最后产生的是"思维的感性成分"。[1] 也就是说,试推法不是一个纯粹理性的方法,因为符号的本质是文化的。

西方的侦探小说,被认为是实证主义意识形态的艺术体现[2],但是福尔摩斯的所谓"推理",不是严格的推理,而是给予猜测和(解释的)试验,其结果是否达到真相,要看具体效果。西比奥克和艾柯都认为皮尔斯与福尔摩斯侦探小说精神相通,方法可以互相印证,甚至皮尔斯本人也曾手痒做业余侦探。[3]

艾柯指出,试推法的提出,与现代解释学开拓者狄尔泰提出的"诠释循环"概念有应和之处:试推法与解释循环的共同前提,是无法最后确定真相,只能渐渐靠拢真相,试推,也就是解释学处理解释循环的主要方法。解释循环在二十世纪解释学诸家中发展到五种之多(施莱尔马赫提出的两种循环:部分与整体,体裁与作品;伽达玛提出历史语境与当下语境;海德格尔提出前理解与理解;利科提出第五种:信仰与理解)。[4] 伽达默尔指出,解释循环不是"恶性循环":"理解既非纯主观,又非纯客观,而是传统的运动与解释者的运动之间的互动。对意指的预期决定了对文本的理解,这不是主体性的行为,而是由把我们与传统连接起来的社群决定的。"[5]也就是说,在解释循环中取得理解,是一种社会文化行为。皮尔斯也强调,试推法是一种文化行为,是一种非严格逻辑的认知方式。

二十世纪的许多思想者,都主张类似方法。例如乔姆斯基主张"纠正行为"(corrective action)[6]等。皮尔斯的贡献在于他是第一个明确提出,在归纳和演绎之外,符号解释需要另一种思维方式。皮尔斯甚至认为应当从逻辑学中取消

---

① "The sensuous elements of thought", Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1931－1958, vol 2, p. 643.

② 凯瑟琳·贝尔西:"解构文本",赵毅衡编:《符号学文学论文选》,天津:百花文艺出版社,2004年,第578页。

③ Umberto Eco and Thomes A Sebeok, eds, *Dupin, Holmes, Peirce, The Sign of Three*, Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press, 1983, p. 19.

④ Don Idhe, *Hermeneutic Phenomenology: The Philosophy of Paul Ricœur*, Evanston: Northwestern University Press, 1971, p. 22.

⑤ Robert L. Dostal(ed.), *The Cambridge Companion to Gadamer*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 67.

⑥ Noam Chomsky, *Language and Mind*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968.

归纳法，因为归纳法“对取得知识作用极有限……归纳中无独创性，归纳只是测试已提出的看法”[①]。我们至少可以同意，试推法应当与演绎法，归纳法并列而三。

试推法对符号解释特别适用，是因为符号意指是一个极端变动不居的过程，意义本身是多元的，因此解释的有效性也没有一个绝对标准。试推法不先定一个结论，也不规定一个结果，适合于鼓励衍义的文化符号活动。

必须说明的是，皮尔斯是一位开拓了许多思潮的大学者，其中最突出的是实用主义(pragmatism)。有些学者提出来，不可能讨论皮尔斯的符号学思想，而不涉及实用主义。这话当然有道理，的确皮尔斯的思想有其整体关联性。但是今日符号学界并不一定要进入关于实主义的哲学探讨，依然能借用皮尔斯的许多思想。毕竟，当代符号学，并不就是“皮尔斯符号学”，很多其他思想家的贡献被综合进来。

本节谈试推法，只是在符号学的意义上进行讨论。有论者认为皮尔斯是“证伪主义”(fallibilism)的创始人。皮尔斯的确提到证伪主义，但是他并没有把它教条化：他的论述相当散乱，没有做充分的展开和论证，实际上他说得最明确的是试推法。证伪主义最充分的发展者，是科学哲学家波普尔(Karl Popper)，他把证伪主义视为人类认知的准则：非科学(例如信仰)无法证伪(infallible)，而所有的科学论述(除了个别数学与逻辑“公理”)都是可以证伪的(falsifiable)，也就是说总会发现在某种条件下是错的，而正因为这种可证伪性，才说明它们是真理。这种说法把“科学”与“非科学”截然划开，实际上是认为“非科学”不可能包含真理，这两个领域在认识论原则上互不相容。[②] 波普尔的立场已经接近怀疑论(skepticism)。

而皮尔斯只是说“证伪主义理论是说我们的知识从不是绝对的，而是永远处于不明确，非决定性的连续带中”[③]。相比之下，皮尔斯的立场并不绝对，只

---

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931—1958, vol 6, p. 458.

② Karl R. Popper, “Science as Falsification”, in(ed.) Theodore Schick, *Readings in the Philosophy of Science*, Mountain View, CA: Mayfield Publishing Company, 2000, pp. 9-13.

③ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931-1958, vol 1, p. 171.

是说人的认知能力必定有限，人类在智力上必须谦卑。[①] 试推法要处理的，恰恰是包容整个人类世界的符号行为，科学与“非科学”都在内。

6. 艾柯七条与类型问题

符号意指有一个根本性的大难题，至今没有结论：符号表意的“对象”，究竟是个体，还是概念或类型？索绪尔认为“所指”必然是个概念，不可能是一个具体的个体。皮尔斯把符号分成三种：质符（qualisign）、单符（sinsign）、型符（legisign）。质符大致相当于我们说的“符号载体”，是符号感知；后两者是符号表意的不同相位：单符是符号的每次出现，型符是指向概念的符号。这三者皮尔斯又称质调符（tone）、个别符（token）、类型符（type）。他认为质调符是“可能符号”；个别符是“实际符号”；类型符是“必定符号”。[②]

例如，在本书中，“符号”这个词用了好多遍，每一次出现，都是一个单符或个别符，但它们都是同一个型符或类型符。如果同属一个型符的单符完全一样，例如“符号”这个词每次的写法相同，就成为一个“副本”（replica）。“副本”与前面说的“重复”（double）不同之处在于：副本是指向同一个对象的不同符号，作为“质符”可以外形不同，作为“单符”却相同。例如 THE，The，the，因此“重复”与“单符”、“个别符”（token）同义；[③]而重复是从外表到意指完全相同，例如一幅画制成的上万张印刷品，互相可以替代。[④] 副本外形不一定重复，而重复是感知上完全一样，例如工厂出来的上千辆吉普车，或是资本主义生产线上的工人，可以是重复。第三章第五节说过，重复之间的关系，并非符号关系。

---

① 参见 Nathan Houser, “Pierce's Contrite Fallibilism”, in (eds) Rossella Fabbrichesi & Susanna Marietti, *Semiotics and Philosophy in Charles Sanders Pierce*, Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, pp. 1-14。

② *Semiotics and Significs: The Correspondence between C. S. Peirce and Victoria Lady Welby*, Bloomington: Indiana University Press, 1997, Letter 83(1908)

③ “The Replica is a Sinsign”, Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931-1958, vol 2, p. 246.

④ 有的论家认为印刷造成的重复，因为指的是同一个“底片”，因此是“副本”(replica)。此说有点勉强，印刷品的对象并不是底片。见 Winfred Noth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 461。

皮尔斯一再说："所有的常规符号都是型符。"他的意思是，符号的意义必然指向一个类型，一个集合："它不是一个单独的对象，而是一个普遍的类型。"他又说："作为一个符号，型符也必须在一个存在的东西里具体出现。但是，具体化的过程不影响符号的特征。"[①]

这是不是说所有的"单符"(sinsign)都只是型符(legisign)的特例?[②] 是否所有的个别符(token)只是假象，一旦被认识被理解，就只可能是类型符(type)? 甚至反过来，先有类型，然后才有符号? 皮尔斯其实没有说得如此一干二脆。

但艾柯在讨论符号定义时，就把这个问题说得非常绝对。在《符号学与语言哲学》一书中，艾柯专章辩论镜像是否为符号，为此提出关于符号的七条定义，他认为镜像(指的是自我镜像)不符合其中任何一条，因此镜像不是符号。[③] 艾柯的讨论相当详细，而且从镜像一步步推演到哈哈镜、彩虹、照相、电影、现场电视转播等镜子的延伸变形。他的论辩是：镜像不能算符号有七个原因，但是在镜像变形中，这些非符号的条件一步步消失，成为符号。对艾柯七点，李幼蒸作了详细反驳。[④] 这个讨论牵涉到符号的基本品质，符号学家们分歧能如此之大，很令人惊奇，值得详细引述并细辨。下面笔者逐条说明"艾柯七条定义"，与李幼蒸的反驳意见，附上笔者的理解。

艾柯第一条："前件有在场并可感知的潜力，后件通常不在场。"艾柯用"前件"、"后件"来代替能指/所指这个术语。前件必须可知觉，后件必须不在场，不然符号过程就失去动力。本书第二章已经讨论"不在场"问题的复杂性：火是烟的物理成因，此时两者并不是符号关系；烟指向了火，这才是符号关系。因此意指关系中的火，依然是"后件"。艾柯的术语"前后件"，在符号学范围内是行得通的，只是物理因与意指对象的相当复杂，容易引起误会，因此他自己也没有坚持把这对术语用下去。

艾柯认为镜像的"指称物"不可能不在场，镜像是"两个在场之间的关系"，

---

① 科尼利斯·瓦尔：《皮尔斯》，北京：中华书局，2003年，第103页。

② Winfried Noth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1995, p. 44.

③ Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, pp. 214 - 217. 注意艾柯的这个讨论，仅出现于他为此书英文版特别加写的两章，中文本《符号学与语言哲学》(百花文艺出版社，2006年)是从意大利文本直译，丢落了这重要的两章，非常可惜。

④ 李幼蒸：《理论符号学导论》，北京：中国人民大学出版社，2007年，第541—543页。

因此他认为镜像不是符号。参考上面关于烟与火关系的说明，笔者认为，哪怕是镜像的物理成因，与镜像的意指对象，虽然是同一个“我”，在符号学上是不同的。镜像的符指时空接近到距离几乎消失，让人觉得似乎符号与其对象同时在场，其实不然，镜像的解释（也就是对象可内化的意义本质，而不是其物理存在）依然不在场。

艾柯第二条：“因此，前件可能(may be)无后件单独产生。”艾柯的例子是化学品冒烟，实际上没有火。而镜像不可能没有后件，因此镜像不是符号。要说明的是：化学品伪装火供演习，或欺骗，肯定无作为对象的火，却有作为解释项的火。

艾柯第三条：“符号可以用来撒谎：前件无需后件作为其必要或有效的原因，只是假定由后件造成”；而镜像不然，他说，“我们可以制造假镜像（可能艾柯想到了魔术中常用镜子），但是无法‘使用与通过’(with and through)镜像撒谎”。艾柯这说法，是坚持他对符号学的“撒谎学”定义。

李幼蒸拒绝讨论这一条，他说：“说谎功能问题，可以不在符号学理论中讨论。”[①]符号学既然是“意义学”，的确无法回避“诚意”、“真相”这些有关意义的重大问题。关于艾柯的“符号撒谎原理”，本书第十二章将详细详论。艾柯说镜像不能撒谎，他可能过于恭维镜像了。镜像完全可能误导，上过服装店穿衣镜之当的朋友，请站出来作证。艾柯在此章后文中讨论到“扭曲镜像”、“遮蔽镜像”等，认为这些镜像已经开始有“符号过程性”(semiosic)。艾柯认为摄影是“凝冻”的镜像，如果摄影可以造假，镜像一样可以造假。摄影只是时空距离延伸的镜像：在前后件的关系上，两者相同。巴尔特曾强调摄影不撒谎：“摄影的研究不能深化，原因在于它就明明白白地摆在那里……这种确定性是至高无上的……除非你能像我证明，这张图像‘不是’照片。”[②]应当说，不能撒谎的镜像与摄影如果有，也可能是处于非常特殊的状况。

先说艾柯第七条：“一表达的内容可以被解释”，这是符号的基本定义。他引用皮尔斯，“解释不仅提供了表达的内容，而且用自己的方式给我提供了更多信息”。这是皮尔斯的解释项与无限衍义观念的起点。艾柯这说法是绝对正确的：解释是符号的关键，没有解释不成其为符号。但是艾柯接着说：“镜像不能

① 李幼蒸：《理论符号学导论》，北京：中国人民大学出版社，2007年，第543页。

② 罗兰·巴尔特：《明室》，北京：文化艺术出版社，2003年，第168页。

被解释……至多是它的对象可以解释。”笔者认为，解释项不是解释符号文本，而是解释符号与对象的关系。用艾柯自己的例子，符号是烟，对象是火，解释项是“有火灾”。正因为解释项针对的是符号烟与对象火的关系，因此接收者可能上当(例如把消防演习的烟当作真的火灾)。

回过来看，镜像与其对象，都具有可解释性(interpretability)，这是看镜子的目的。例如，我很可能对着镜像中的自己惊叹：“我怎么成了这个模样!”我由镜像了解了一些我不了解的自己。“我”在照镜子之前虽然在场，但是“对象我”及其解释项并不在场。既然我的照片，我的日记，我的重量，我的血压脉搏，我的胆固醇高度，对于我都具有“可解释性”，那么，我的镜像对我也具有“可解释性”。《红楼梦》黛玉照镜，“自羡压倒桃花……却不知病由此萌”；贾瑞照镜，目的就是想找出他的相思病的原因，结果他了解到的自己实在太多，以至于一命呜呼。林黛玉看到的是“真镜像”，贾瑞看到的是幻象(谎言镜像)，都引出特殊解释。或许，曹雪芹对镜像意义之复杂，了解得比艾柯多。

“艾柯七条”的核心问题是第四、第五、第六条，都是谈的符号意义的“类型性”问题，即符号的解释究竟可以是个别的，还是必然是类型的？是可以具体的，还是必然是概念的？

艾柯第四条：“前件主要不是与一事态相连，而与多少一般性的内容相连。在每个意指系统中，前件所传达的后件仅为一个可能诸多后件的类群(a class)。”而镜像的指称却是个别的。

艾柯第五条：“符号本身是非物质的，是两个命题之间的蕴涵关系，也就是一前件类型与一后件类型相连的法则。符号关系存在于类型(type)之间，而不存在于个别 (token)之间。”艾柯认为镜像“只在两个个别物之间建立关系”，因此不是符号。

艾柯第六条：“符号是两个类型者间的关系，使符号独立于生成或传达符号的实际的渠道或媒介。”例如烟到底是什么样的烟，与“有烟必有火”无关。而镜像不能独立于其唯一的渠道即镜子。艾柯对“渠道”、“媒介”二词的混用，本书第五章第一节将讨论。艾柯说的“各种烟”不是媒介问题，而是文本形式问题。类型符(例如苹果)，超出作为符号的某个特殊苹果这文本形式(例如我手里某种色彩的苹果)之上。

艾柯这三条说的是同一个问题，即本节讨论的关键点：符号意指的“类型性”。李幼蒸的反驳是：类型或是型例，都可以是符号。两个单独的个别符(token)之间也可以发生意指关系，例如中国军事指挥远距传令用的“虎符”。李幼蒸还认为符号“是否独立于其介质，不是符号的必要条件”。

艾柯坚持说，符号指的是“两个命题之间的蕴涵关系”[①]。索绪尔说，所指是社会性的“集体概念”，即柏拉图式的理念；皮尔斯强调符号意义的类型：“每一张画不论其方法是如何约定的，在本质上都是种类的表象。”[②]艾柯关于“符号必然是类型”的讨论，的确在应和皮尔斯和索绪尔，这是符号学两位奠基者不多的意见相合处之一，也呼应西方思想的一贯立场。他们的看法影响深远，直到今天，讨论符号的学者，依然持此标准：“例如有人坚持，一个图像或一个语象，都必须能描写事物的基型(prototype)或‘原型’(archetype)；正因为与基型有这样的联系，他们才能够互相替代。”[③]但我们的身份证上的照片与名字互相替代，却都无关类型。

艾柯是说镜像非符号，因为镜子照见的是个别物，不是类型。但是镜像经常是类型，例如从后视镜看到一辆警车追上来，你就知道超速被抓住了；如果仅谈自我镜像：我揽镜自照(或者看到我自己的照片)看到的是我自己，也可以看到“人”这个类型。李幼蒸说：“一时一地的个体亦为该个体(原型)身份的型例。”[④]“亦为”这个词是关键，此地此刻的我是“个体”，也可以是“原型”身份(即“一种人”，或“人”，或更大规模的原型)的一个型例。符号本身不可能决定自身是否为个别符或类型符，它只可能被解释出“个别性”或“类型性”：解释不取决于“意指关系”，而取决于接收者个人，以及文化语境。

例如一辆汽车驶过小区花园的窄道，我看到的是我的邻居买了一辆车。我心里想的是，这位邻居要出行，我没有必要也没有能力把这件事看作为一个原型；而我旁边这位朋友，是汽车发烧友，他马上注意到这是一辆进口兰博基尼名

---

① 转引自李幼蒸：《理论符号学导论》，北京：中国人民大学出版社，2004年，第541页。

② Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931-1958, vol 2, p. 228.

③ Valerii Lepakhim, “Basic Types of Correlation Between Text and Icon, Between Verbal and Visual Icons”, *Literature and Theology*, 2006, p. 28.

④ 李幼蒸：《理论符号学导论》，北京：中国人民大学出版社，2004年，第542页。

牌跑车。他看到的不是一辆车，而是一种车，他看到的是某个有重大意义类型的一个“副本”(replica)。

再例如，著名肖像画《红衣主教利歇留》，熟悉法国史的人看到一个特定的人物，对其他人可能指类型“一位主教”；家里放一盆花可能表示“喜欢这颗花”，也可能表示“喜欢这种花”，或表示“热爱大自然”；敬一个礼可能表示尊敬对方，也可能表达“尊重权威”。

艾柯承认，镜像与人名，在符号学上非常相似。大多数人的名字，只能代表自己，对于任何接收者都是个个别符。但是名字本身不会永远停留在个别符状态中。首先，某些名字的成分很可能是类型：姓氏可以被了解这种语言或文化的接收者看成一个类型符，某些姓氏有特殊色彩。名字的类型化更有可能。西方人的名字对于西方人往往是个类型符，虽然圣徒名对于个人是空的，例如生个男孩叫“保罗”，与其他叫保罗的人没有共同点，与圣徒保罗没有大关系。[①]我们从中可以知道他们父母，或这个社会的宗教倾向，此时就不再是个别符；中国人的名字，父母取得用心，往往是个别符，取得随大流，常为类型符，外国人却不知道其中的类型意义，因此类型与否取决于解释。

绰号可以说是最典型的个别符与类型符的转换。绰号经常很类型化，如“芦柴棒”、“卷毛”、“犟牛”，英文中也有 Matchstick, Curl, Bulldog 等类似绰号，只是类型词。与对象个人结合，一旦群体反复使用，就获得了泛指意义：“及时雨”只指一个特别的人物，但是使用多了，可能成为一个类型名称。很多人用网名，达到完全隐身的目的，他的网名只能泛指，例如网名“不饶恕者”，只能是类型。可见究竟名字或绰号是类型符还是个别符，完全取决于语境与接收者的能力元语言(参见第十章第四节)。[②] 无法一概而论。

所有的个别符，包括名字或绰号，在群体的社会使用中，可以渐渐变成类型符。所以学者们讨论的题目“为什么于丹是个符号”，恐怕他们用错了术语：任何名字都是符号，“于丹”也是。只是这名字原先是个别符，只意指她一个人，群

① Thomas Sebeok, *Sign: An Introduction to Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 60.

② Giovanni Maddalena, "Pierce, Proper Names, and Nicknames", *Semiotics and Philosophy in Charles Sanders Peirce*, (ed) Rossella Fabbrichesi and Susanna Marietti, Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, pp. 22 - 34.

体使用后，成为“某一种人”。那一批学者讨论的题目应当是：“为什么于丹成为一个类型符”。

在手抄本时代，每本书都是个别符，因为很可能是异文；刻板印刷术发明后，每本印刷的书，定义上说就是一个类型符的副本。文学史专家看到手抄本如获至宝，至少可以用作版本校雠对照。“每一个抄本和版本，都是一场独一无二具有历史性和时间性的表演，参加表演的有抄写者、编辑者、评点者、刻板者和藏书家，他们一个个在文本上留下了他们的痕迹，从而改变了文本。”[①]现代书籍出版，使“每个单符都是型符”，但例外依然可能出现，收藏家津津乐道的“双名人题签本”（名人作者题赠名人朋友），就是追求个别性。

商品限量版的经营策略，是朝个别符演化。“名牌”或者“普通名牌”这个类型符，不足以满足高端消费者的心理期待，要用限量版，签字版，编号版，成为“个别符号”。这种“个别化”在当代常见：电影演出班子的明星，有单独的化妆师伺候；足球队的大牌球星穿 7 号或 10 号球衣；名人观众坐包厢，或坐前排。

因此，一个符号是类型符还是个别符，取决于解释者如何解释它们与其他符号之间的关系，因此是个“符号间性”(intersemiosity)问题。[②] 在商品社会，可以断定绝大部分商品是类型符号的严格意义重复，这就是为什么富人用大价钱买一个特殊车牌号码，或一双“手制皮鞋”：他们不甘心与大众共享类型符号。

当代社会符号的个别性大幅度降低，女性的“深度类型化”已经让女性主义者这深恶痛绝。她们更愤怒的是女性自己对类型化过于热衷，费尽心机往类型上靠。[③] 因此，对类型符还是个别符的理解，取决于我们对文化的了解，以及我们对文化问题的敏感程度。

西方论者大多持 “符号必为类型符”说，是承继了西方哲学关于“理念”的强大传统。他们认为，意义必须归到类型才算一个理解。范畴化只是符号化的方式之一（例如本书上一章说到的“石头作为田界”的符号化），上面所举的许多

---

① 田晓菲：《尘几录》，北京：中华书局，2007 年。这段引文借用 2009 届符号学班学生彭佳在《符号学论坛》上的帖子。

② Claus Emmeche，“A Semiotical Reflection on Biology, Living Signs and Artificial Life”, *Biology and Philosophy*, 1991, pp. 325－340.

③ Jane Van Buren, “The Semiotics of Gender”, *Journal of American Academy of Psychoanalysis*, 1992, vol. 20, pp. 215－232.

例子证明:范畴化不一定是意义必然具有的,意义的个别化,不仅是可能的,还是经常可见的。

皮尔斯把符号分成“质符、单符、型符”三种,认为所有的符号最后都成为型符,他认为三阶段中的前两者不可能单独存在,只可能是符号解释的起始于中间阶段,而符号解释的本质,必然是从感知的个别性,推进到意义的规律性。但是强调“符号必类型”的艾柯,不经意中却举出了反证例子。艾柯说五岁前的孩子,只能认出“一个女人的照片”,把此照片解释为一个“类型符女人”(type-woman),然后他渐渐能认出是“个别符女人”(token-woman),最后他认出是自己的母亲。[①] 可见西方学者对类型论的执著,很难处处自圆其说。符号的理解,可以从个别到类型,也可以从类型到个别,取决于媒介接收者的具体理解过程。

《荀子》把此中分别称为“共名”与“别名”:“物也者,大共名也。推而共之,共则有共,至于无共然后止。有时欲偏举之,故谓之鸟兽。鸟兽也者,大别名也,推而别之,别则有别,至于无别然后止”。两种推进过程,从共到别,从别到共,都是正常的。

艾柯各种镜像的长篇讨论,结论是:“折光世界(catoptric universe)是实在(reality),给人的印象是虚拟(virtuality);符号世界是虚拟,给人的印象是实在。”[②]这话说得有趣,他的意思是镜像在符号的门槛之外,不是符号,只有各种镜像的变体(从拉开空间距离的多次折射镜,拉开空间距离的照相开始)跨过了门槛,成为符号。艾柯的讨论相当有意义,涉及了符号的许多基本性质,所以笔者不厌其烦把他的七条理由全部过一遍。笔者认为镜像已经越过了符号的门槛,原因是:哪怕不易分辨,表意距离已经出现。

由于东西方传统的不同,笔者对符号范畴的总体理解,比皮尔斯与艾柯更宽松一些。本书坚持第一章提出的定义:凡是可以被认为携带着意义的感知,都是符号,而镜像恰恰就是这样一种携带着意义的感知。

---

① Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 223.

② Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 226.

7. 皮尔斯的普遍三分论

皮尔斯认为符号表意可以产生的解释项分成三个阶段，他用了一套比较难懂的术语，称之为呈位(rheme)、述位(dicent)、论位(argument)。呈位解释项只是一种可能的解释，述位解释项是描述语句，论位解释项则是本身具有合理性。这三个名词不太好懂，也很少有论者使用。在另一个地方，他称这三阶段为即刻(immediate)解释项、动态(dynamical)解释项、终结(final)解释项。[①]这就接近本书第一章第二节说的符号解释可以分成感知、接收、理解三步。有论者认为这三步相当于逻辑学上说的“概念-声言-论辩”(concept-statement-argument)。[②]

三者步步深入，究竟在哪里做终结，是解释者个人的决定。但是他在达到他的终结解释项之前，必定经过头上两个阶段，立即反应的解释，中间尝试的解释。在达到终结解释之后，先前理解就被放弃。这样我们或许就可以找出艾柯式“类型论”的理由所在：符号的“即刻解释项”，完全可能是个别的，但是一旦深入，就必须与记忆中的经验沉积作对比，从而不得不与已有概念相遇，就渐渐成为“类型”理解。例如虎符，第一步的拼合，是一对一个别对个别；第二步则是认识到传令人的权威，就是辨认类型。用于镜像，第一步是认辨，林黛玉看出是自己(她显然越出了拉康的镜像阶段)是个别者，然后林黛玉看出自己是类型，一个病人。只是这个推进过程，完全可能在中间停止。

皮尔斯认为符号的理解必有三个阶段：符号的“第一性”(firstness)即“显现性”，质符与任何其他事物没有联系，是“首先的，短暂的”，例如汽笛的尖叫；当它形成一个要求接收者解释的刺激，就获得了“第二性”(secondness)成为“坚实的，外在的”单符，能够表达意义；然后出现的是第三性(thirdness)：“我们就会对于我们所看到的事物形成一个判断，那个判断断言知觉的对象具有某些一般的特征。”[③]他所谓“一般的特性”，就是范畴化，而一旦到了这个阶段，解释就必然归为类型。本书上一节已经详细陈述了闭着的意见：理解可以从个别到类

---

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931 - 1958, vol 8, p. 184.

② Vicent M. Calapietro, *Glossary of Semiotics*, New York: Paragon House, 1993, p. 172.

③ 科尼利斯·瓦尔：《皮尔士》，北京：中华书局，2003 年，第 25—27 页。

型,也可以从类型到个别。

上面已经说过皮尔斯对“三分”的迷恋。符号本身三分:再现体—对象—解释项。其中再现体的三分:质符—单符—型符;对象的三分:像似—指示—规约;解释项的三分:即刻解释项—动态解释项—终结解释项,都是三性推进。皮尔斯还说了其他三性推进,实际上皮尔斯把他的“三分”理论普遍化为符号学的根本规律。这个三性理论很直观,列出来相当整齐:

表意 / 层次	与表现体关系 representatum	与对象关系 object	与解释项关系 Interpretant
第一性 firstness	质符 qualisign	像似符号 icon	呈位 rheme
第二性 secondness	单符 sinsign	指示符号 index	述位 dicent
第三性 thirdness	型符 legisign	规约符号 symbol	论位 argument

皮尔斯认为这三列可以任意组合,构成十种不同的符号。例如:一个图表,是“呈位像似单符”;一个自发的叫喊,是“呈位指示单符”;交通信号灯,是“述位指示型符”;三段论是“议位规约型符”。笔者愚鲁,看不出中间严格的区分,也看不出来弄懂各种配合类型有多大的用处。实际上呈位-述位-论位,只是层层递进,逐步抽象,难以做严格区分。

不过我们可以看到这个整齐表格的总趋势:从第一性,到第二性,到第三性,是个理解深化的过程,从表象感知,到经验理解,到抽象理解。这种渐进方式,类近于认识论哲学与心理学上说的统觉(apperception),即是“用个人过去经验的积淀把新的经验吸收进来,加以改造,形成一个新的整体”。佛教哲学称为“行”(sanskara),即“通过过去印象形成的形式看目前事件”。《波罗蜜经》中说“不行色,不生色行”。如果没有经验的形式,不可能产生形式的经验。

这种渐进理解,就是符号学与现象学哲学的结合部。符号学在论说范围上,与现象学有相当多重叠之处。它们都关心经验与表述之间的关系。两个学科的奠基人,以及很多后继者,都在这个结合部下过工夫,做出了重要贡献。

很多论者认为符号学是一种“描述性理论”:“当它谈论存在时,在语法上就

是指一个状态谓语，而不带任何本体论考虑。”[①]他们的看法是，符号学不考虑谈到的某个事物是不是真的存在，或者说关于此事物的感知在多大意义上是“真实的”，符号学只关心这个事物卷入的意指过程，以及意义传达的有效性。表意主体与解释主体，与被表意的“对象”和意义之间，无法确定何者优先，符号学只关心它们之间的诸种意义关系。而皮尔斯并非如此，他的三性之说，说明他对从现象到底蕴的进展，非常关注，他的条分缕析，至少证明了符号学应当把所有与意义有关的问题形式化。

皮尔斯从1905年开始讨论他心目中的现象学，他称作“显现学”(phaneroscopy)。皮尔斯不知道胡塞尔的工作，他只是有意不用黑格尔在他之前创用的“现象学”(phenomenology)一词。他说：“我用显现 phaneron 一词(而不用‘现象’phenomenon)来称呼以任何方式以任何意义存在于头脑的东西，不管它们是否与现实事物相应。如果你问是什么时候，存在于何人的头脑，我的回答是这个问题不必回答，因为我从来不怀疑我的头脑发现的显现的特点，任何时候都存在于任何人的头脑中。”[②]

这话的意思是：不必怀疑经验中的现象是否是真相，因为经验现象是人类共有的能力。所以皮尔斯的“显现论”讨论的对象，并非“什么东西出现了”(what appears)，而是“看来显示是什么”(what seems)。[③] 显现的第一性经验是所有人共享的，不同的在于此后符号解释的形成路线。

皮尔斯认为描述一物的符号表意方式，就是描述它的经验范畴，最后不得不触及它的本质特征。解释者的任务就是把个别性的品质，与经验中的前例结合起来。虽然我们看到很多解释停留在个别性上，皮尔斯认为原因只是解释者暂时无能力将意义范畴化，无法挡住解释最后归结为范畴。而笔者认为，许多解释停止在个别性上，而许多符号行为，例如艺术，“意图定点”就是留在个别性上。对符号的个别性理解，是合理的，有效的，并不一定是暂时的。符号学必须承认这一点。

---

① 安娜·爱诺：《符号学简史》，天津：百花文艺出版社，2005年，“译序”第3页。

② Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931－1958, vol 1. p. 284.

③ 转引自科尼利斯·瓦尔：《皮尔士》，北京：中华书局，2003年，第24页。

第五章 媒介与渠道

1. 媒介，传媒，渠道，体裁

这几个术语，非常重要，而且随着电子时代、传媒时代的来临，变得越来越重要。但是这些术语在各种文献里经常混用，定义不清，本章不得不先做个辨析。

符号的可感知部分，索绪尔称为能指，皮尔斯称作再现体，符号学的讨论中也常被直接称为符号。符号依托于一定的物质载体，载体的物质类别称为媒介(medium，又译“中介”)，媒介是储存与传送符号的工具。媒介与符号载体的区别，在于符号载体属于个别符号，而媒介是一种类别。例如一封信的符号载体是信纸上的字句；而媒介是书信，是一个文化类别。

传播学中往往把媒介称为“传送器”(transmitter)，因为符号的发出与传送靠的是不同的物，这两者的区分对于符号学没有多大意义。例如电视，符号文本的发出者是电视台的摄制组，载体是图像与言语，传送器是电磁波，转播卫星，数字转换成屏幕光波声波，艾柯认为符号表意必然是“异物质的”heteromaterial，符号必然需要另外的介质来传送。[①] 这种技术分析在传播学上可能是必要的，对符号学而言，说媒介是“电视”这个组合就足够了。

叶尔慕斯列夫认为媒介即符号系统的“表达形式”[②]，但他又把符号能指称为表达层(plane of expression)，因此媒介等同于能指形式。媒介一词的西文 medium 为拉丁文中性单数，其复数形式为 media，意思即“各种媒介”。在当代文化中，media 指专司传达的文化体制，中文译为“媒体”或“传媒”。但是 media 又是 medium 的复数，因此 multimedia text，应为“多媒介文本”，学界常用“多媒体文本”，是误译；反过来，上一章所引博得利亚所谓“媒体事件”(media event)，

---

① Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, p. 217.

② Louis Hjelmslev, *Resume of a Theory of Language*, (ed. and trans.) Francis J Whitfield, Madison: University of Wisconsin Press, 1975, p. 3.

有论者称为“媒介事件”[①]，就不合适，因为明显是在讨论文化体制的问题，media的复杂意义不可不辨。

渠道（channel）这个词貌似简单，但各家论述不同。有时被认为即“接触方式”（contact）[②]，这样就说不清电话的渠道究竟是电流，还是电线（电话设备）；艾柯认为“空气是声波传送的渠道”[③]，恐怕此种讨论在符号学上缺乏意义。有些人定义为渠道“模式化的媒介”，或“技术与社会经济体制”，如此定义，往往与媒体相混。[④]

笔者认为渠道应当与媒介或媒体区分，渠道是符号信息到达接收者感官的途径，是媒介被感知的方式。西比奥克把渠道分成两大群：物质的（液体的、固体的）；能量的（化学的、物理的），而物理的又分成视觉（日光、生物光），听觉（气体传达的、液体传达的、固体传达的），电力，热力。[⑤] 这样就有九类细分的渠道，可能过分技术化。例如味觉符号的物源究竟是固体还是液体的？是物理还是化学的？恐怕这些不是符号学的研究课题。符号学或许应当满足于说渠道用接收者感知的器官来分：有视觉、听觉、味觉、触觉、嗅觉等五类。人类文化使用最重要的渠道是视觉与听觉，而视觉比听觉重要得多：人类收到的符号信息80%来自视觉。

符号文本的文化类别，称为体裁（genre），进一步细分的体裁称为“分体裁”（subgenre），但边界并不清楚。例如歌词与诗歌究竟是两个体裁，还是两个分体裁，看法不同。同一体裁往往可以通过不同媒介传送，例如一首诗可以读出来，录音放出来，写出来，印出来。渠道不同，媒介也不同，其体裁依然不变。不同体裁可以用同一媒介（例如小说与诗歌），也可以用不同媒介（例如小说与电影）；可以是形式的区别（例如小说与连环画），也可以是内容的区别（例如武侠小说与言情小说）。体裁是文本的文化分类程式。

以上这些术语区分有时候细微，不易弄清，一般研究者也无暇细分，经常被

---

① 丹尼尔·杨，伊莱休·卡茨：《媒介事件》，北京：北京广播学院出版社，2000年。

② Vincent M Colapietro, *Glossary of Semiotics*, New York: Paragon House, 1993, p. 61.

③ Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 209.

④ Winfred Noth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 175.

⑤ Thomas A. Sebeok(ed), *Animal Communication*, Bloomington: Indiana University Press, 1968.

混用。本文细论符号学,不得不尽可能说清楚。渠道是作用于感官的物质介质;媒介是符号传送的技术性构造;媒介可以社会体制化为媒体;而符号文本的样式分类为体裁。以画报上的照片为简单的例子:

一张照片是符号文本。

照片本身(其物质存在)是符号载体。

摄影是其体裁。

照相术是媒介。

照片传达用的是视觉渠道。

印照片的画报是一种传媒。

再以书为例。视觉是其渠道,文字是其媒介,书籍出版业是其媒体,而小说或传记等是其体裁。

这里最容易混淆的是渠道与媒介。渠道是感觉方式,媒介能延伸而不可能改变渠道。例如录像延伸储存戏剧演出,但是最后依然要通过视觉渠道让人看见。

渠道的具体界线一直有争议。有人认为在人类文化中,图像、言语、影视技术、电子技术、身体、表情,每个媒介都已经发展到如此规模,远比嗅觉等渠道储存传送的信息量大得多,因此不能再称为媒介,应当称为渠道。坚持语言文字是渠道的学者更多。例如艾柯就抗议以感官决定渠道没有道理:"把交通路牌和马奈《草地上的午餐》都说成是视觉符号,把贝多芬《第九交响乐》与但丁《神曲》都看作听觉符号,实在不能说明任何问题。"[①]他的抗议有理,但是媒介类别的重要性,不是判断它们是否应该改称一个渠道的原因。从本章后文的讨论可以看到,在符号现象的具体研究中,渠道与媒介还是应当分开。

西比奥克认为,从动物符号活动来看,应当加上热力、电磁、化学、超声波、红外线等渠道。[②] 西比奥克说的额外渠道,依然是通过五官,只是动物的接收范围不同,人则需要通过仪器转换成可感觉光谱声谱(例如红外线眼镜,例如X光摄像),而"热觉"与"电觉"也是触觉。只有电磁波比较神秘,我们至今不是很

---

① Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, p. 202.

② Thomas Sebeok, *How Animals Communicate*, Bloomington: Indiana University Press, 1977, pp. 189-194.

清楚一般人是否能用此渠道接收非视觉“感知”。据说亲近者之间常会有神秘的“遥感”(telepathy),至今不能证实是否确实有这种意义传达方式,也不知道是通过什么渠道。

在符号表意过程中,媒介不是中立的,媒介不是符号过程中立的传送环节,而直接影响符号文本的意义解读。符号表意要达到效果,应当与适当的媒介配合。例如情书最好手写,不用电脑打印;情歌最好曲调柔软婉转,不用重金属摇滚;甚至,笔者愚见是,情诗最好不用江阳韵。

媒介有时候本身成为符号。例如刺绣的针法,可能比所绣的内容更有意义;一幅书法或泼墨山水,首先强调其笔法画艺,写的是什么字,画的是什么景色,倒是其次的事。因此,媒介是符号表意的成分,有时是符号更重要的部分。对书画意义的解释,往往不是针对书画的内容,而是针对工具的运用。克莱门特·格林伯格甚至认为现代艺术的特点是“节节向工具让步”[①],也就是说,媒介载体代替内容,成为艺术的主导成分。

媒介这个词的定义,就决定了它只是实物的替代。能够表意的都是“替代性”载体,例如文字、图画、影片、姿势(例如聋哑语)、物件(例如沙盘推演)、景观(例如展览台),偶尔我们可以看到“原件实物”出现在表意中,例如博物馆的“真实”文物,军事演习用实枪实弹帮助“叙述”一个抵抗入侵的战斗进程,消防演习中真的放了一把火,法庭上出示证物帮助“讲述”一桩谋杀案。其实这些都是替代:此手枪只是“曾经”用于发出杀人的子弹,放到法庭上时,已经不是杀人状态的那把手枪。脱离原语境的实物已经不是真正意义上的“原物”,只是一种承载“证物”意义的媒介。

媒介就其功能可以分成三种:

记录性媒介,能保存符号文本。远古是岩画等图像,古代是文字书写与印刷,现代则有电子技术。记录性媒介造成文本的过去性;这种媒介造成的文本是成品,读者已经无法改变小说的结局。

呈现性媒介,往往用于表演,如身体姿势、言语、音乐、电子技术等。呈现性媒介造成文本的表演性现在性;呈现性媒介是一次性的,现在进行时的,如果用

---

① Clement Greenberg, *Modernist Painting*, Washington DC: Voice of America, 1961, p. 102.

于表意(例如台上演出一个故事),会让接收者觉得后果不明,因而出现强烈的"戏剧反讽",接收者有干预冲动,一如在对话中听者与说话者可以互动。

心灵媒介,是组成幻想、梦境、白日梦等的载体,它们往往被认为是符号表意的草稿,符号发出者大量的表意意图最后并没有形成表意,成为自我符号。心灵媒介形成的往往是"文本草稿",但是人能够表现的只是这巨大量草稿的冰山一角。

这三类媒介造成的符号表意的巨大区别,本书将在第十六章"符号叙述学"仔细讨论。

媒介是物质与技术,现代媒介延长了表意距离。电子技术对媒介的改造,造成人类文化的巨变。动物以及原始人类的符号行为,绝大部分只能是超短距的,人类的五个渠道中,触觉、嗅觉、味觉至今相当短程;听觉视觉以前只是相比稍微长程,当代的电子技术,使呈现性媒介轻易地转化为记录性媒介,通向人类五官的渠道得到延长。符号信息的发出、传送、接收,现在可以克服时空限制,越过巨大跨度的间距,这是当代文化之所以成为符号文化的一个重要条件。被媒介技术改变了的渠道,使文化表意方式成为历史前行的最核心动力。

可以简单化地说,渠道属于生理感觉,媒介属于物质文明,而媒体与体裁从属于文化实践。因此,媒介似乎与意识形态不直接关联,很容易被另一个文化接过去;而体裁则是高度文化的,跨文化流传时会发生一定的阻隔。例如摄影术作为媒介,普及推广并不难,任何文化很难抵制技术上的新进展;而"婚纱照"体裁的传播,就会出现文化阻隔,不会跟着摄影术走向全世界。再例如手机短信作为媒介技术,迅速普及全球,但是微博作为一种体裁,其推广必须克服文化障碍,就慢得多。

2. "媒介即信息"

正当符号学研究在二十世纪下半期成为显学,媒介与渠道变成了重大课题,这是因为电子技术的发展。当代文化由于电子技术突变成"传媒文化"。加拿大著名传播学家麦克卢汉在《古登堡银河:印刷人的产生》一书中认为,德国人约翰奈斯·古登堡于 1453 年创办"大批量生产"的印刷厂,欧洲文化由此进

入印刷时代，文艺复兴时代的巨星才得以涌现，形成群星灿烂的“银河”。[①]一种重要的新媒介出现，会引起文化模式重组。媒介不仅仅是知识内容的载体，不是消极的、静态的，而是积极的、能动的，对社会发展会产生重大影响。

1964年，麦克卢汉在《理解媒介：论人的延伸》(*Understanding Media*：*The Extension of Man*)一书中提出名言“媒介即信息”(the medium is the message)。这句话的意思是：对一个文化而言，媒介形式的改变，不是信息传递方式的变化，而是整个文化模式的变化：媒介才是文化的真正“内容”。麦克卢汉在二十世纪六十年代发表此说时，引起极大争议，他的崇拜者大多是想抓住商机的企业界人士，热衷于拥抱新奇思想的大学生。当时传播学尚未充分发展，也未能在学院站稳脚跟，主流学术界觉得麦克卢汉那些思想过于怪异。但是当代文化的发展证明了麦克卢汉的预言，由此他被誉为二十世纪重要的思想家。

麦克卢汉此后又在一系列著作中发展这个观点，他强调传播科技本身的形式的发明或进步便是改革的动力。他认为人类历史上有三次基本的技术革新：首先是文字的发明，打破了原始社会五官的平衡，突出了视觉的作用；然后是十五世纪机械印刷的推广，进一步加快了感观失衡的进程，印刷形态本身对人类至今有催眠作用；而十九世纪中期发明电报，预告了电子时代的到来。在电子时代人的感官(主要是视觉与听觉)可能趋向平衡，人类重新“部落化”。电子媒介使人整合，回归整体思维的前印刷时代。

麦克卢汉这个“部落化，非部落化，再部落化”(tribalization, de-tribalization, and re-tribalization)演变观念，提出时并不让人信服，但是到互联网时代，媒介的变化的确推动了社群形成方式的变化。以电子游戏为例：二十世纪七八十年代(在西方)是“游戏机房”部落化时代；八十年代个人电脑兴起，游戏者互相隔绝；九十年代后期网络游戏开始兴盛，游戏者在虚拟空间聚合，“再部落化”。

麦克卢汉的另一个观念是：媒介有冷热之分，热媒介传递的信息量比较多，意思清晰明确，无需更多感官和联想就能理解；冷媒介相反，信息含量少，需多种感官联想配合理解，增强解释。例如，麦克卢汉认为黑白照片是冷的，彩色照片是热的；摇滚是冷的，而华尔兹是热的。显然，冷热问题是比较而言的，没有

---

① Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*: *The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press, 1962.

绝对的冷热，而且冷热也是相对某种特殊信息而言的。例如说摇滚比华尔兹冷，是指男女关系的信息传递。因此麦克卢汉说电影、广播、照片、书籍、报刊是热的，而电视、电话、漫画、谈话等是冷媒介。一个个讨论，不能说有道理。就信息量的密集度而言，应当说冷热媒介是有用的观念：现代媒介的主要趋势是越来越热，例如电影从黑白，到彩色，到宽银幕，到立体声，到环屏，到 3D，符号信息的密度越来越高。而描写"大劫后"的未来世界，影片色调就回归单色，几乎是黑白，此时媒介本身明显就是内容。

文本的"热度"是相对的。《牡丹亭》中杜丽娘的画像，让柳梦梅神魂颠倒，"近睹分明似俨然，远观自在若飞仙"。一幅单线平涂的画像，比起现在的照片，应当说是绝对过"冷"，放到"交友网"上，会因为信息量太少，无法吸引任何注意。因此，信息的冷热，似乎只是文本的品质，接收者的反应，却更受制于文化。对于一位十六世纪的中国多情才子来说，线勾的画像，"热度"就足够了。

"媒介即信息"这观念，对文学艺术研究者并不陌生。二十世纪上半期文学理论家，尤其是形式论—符号学学者对文学的类似观念，例如雅柯布森关于"诗性即符号自指"的观念。麦克卢汉的看法之所以震惊世人，是因为媒介与传播研究，一直是被视为社会学领域的实证科目。用艺术符号学的方式进行探索，就意味着放弃逻辑推理式的话语和研究方式。麦克卢汉以诗人的想象力来观察传媒在现代社会的作用，他认为在传播技术飞速发展的新时代，我们如果不想成为文盲，就必须采取艺术家的态度。1954 年他最早讨论电视的论文，就题为"作为艺术形式的媒介"。在《理解媒介》这本开拓性著作里，麦克卢汉再三强调对社会问题，采取"艺术和诗歌式观点"很重要："严肃的艺术家是仅有的能够在遭遇新技术时不会受到伤害的人，因为这样的人是认识感觉变化方面的专家。"应当说，这种跨学科研究姿态，符合符号学的精神。

传统的观念是媒介为内容服务，仔细研究当代电子媒介的作用，我们就明白：有某种媒介才能提交某种文本。电影理论家贝拉有一句俏皮话"先有勺子后有汤。艺术中，工具先于灵感而存在"①。有某种技术，然后才有某种表现的可能：先要有电脑技术，然后才能拍出《泰坦尼克》的沉船场面；先要有 3D 技术，

① 巴拉兹·贝拉：《可见的人/电影精神》，北京：中国电影出版社，2003 年，第 257 页。转引自 2010 届四川大学博士徐文松的论文，特此致谢。

然后才能拍《阿凡达》的异星大战;先有互联网,然后才可能有网络“接龙小说”。

而麦克卢汉则超前一步,从符号媒介的发展预言人类社会未来。早在二十世纪六十年代,他就提出“地球村”概念[①],认为电子媒介将催速全球化的进程。在个人电脑、互联网、手机、卫星通信等技术远远尚未出现的时候,能做出这样的预言,是很了不起的。

3. 多媒介文本的联合解码

许多体裁可以有多种媒介构成。例如连环画是一种体裁,由图画与文字两种媒介组合而成;多媒介体裁(multi-media genre)看起来是现代技术的产物,实际上自古以来一直有。歌曲是一种从人类文明开始时就有的体裁,其中的媒介有语言、音乐,以及演唱者的身姿;中国画经常有文字(印章、题款),可以说是图文结合的最早例子;至于小说配插图,是自然而然的做法。戏剧据说有十种渠道,形成复杂媒介体裁。电影中有连续的图画造成的动态影像、声音、音乐、文字、语言等多种媒介,电影中据说有十种媒介。

在当代电子传媒中,更容易做到多种媒介混合。例如电影的表演、特技、音乐、声音等,可以分别录制然后剪辑拼合,这就让电影进入工业生产流程,也造就了电影这个现代“奇观”体裁。

一般说来,多媒介配合能够使表意更加明确,更加丰富,合起来作用于解释。贝多芬的《第九交响乐》最后乐章与席勒的《欢乐颂》配合之完美,已经让人不可能想象没有合唱,乐曲如何终结。二十世纪三十年代初有声电影出现,曾经使不少电影从业者认为,对话与音乐将使电影过于接近当时的强势体裁戏剧,从而走向穷途末路。雅柯布森当时从符号学角度研究这一问题,写出“电影在衰落吗?”他认为多媒介将使电影艺术焕然一新。[②] 看来符号学家观察文化艺术,常能先人一步。

也有人翻过来思考,认为媒介越多,艺术感染力越强。瓦格纳坚持认为歌

---

① McLuhan, M. and Q., Fiore, *War and Peace in the Global Village*, New York: Bantam, 1968.

② Roman Jakobson, "Is Cinema in Decline?", in *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, (eds) Ladislav Matejka and Irwin R Titunik, Cambridge: MIT Press, 1976, pp. 145 - 152.

剧是一种“集合艺术”，是最理想的艺术门类。他是说感染力的强度，与同时在观众感官上起作用的渠道数目称正比。在当今这个多媒体时代，我们只看到媒介多能增加表现力，却不能保证艺术的优劣。某些演出，花样百出，舞台炫丽，声光电气一拥而上，作为艺术却让人不敢恭维。

多媒介符号文本，在信息接收者头脑中要做最后的拼合。此时各种媒介表意不一定对应，接收者不得不对各媒介传送的意义分别进行解释，然后综合起来。例如戏剧说话与表情不一致，歌曲的词与曲调不一致，音乐的曲调与标题不一致，电影的画面与语言不一致，这时候根据哪个媒介的信息决定解释，就成了需要斟酌的事。

在多媒介文本中，经常有一个媒介是在意义上定调，否则当媒介信息之间发生冲突，解释者就会失去综合解读的凭据。何者为“定调媒介”，往往是由体裁的文化程式决定的，并不取决于此媒介的重要性，而是取决于文本清晰程度，用麦克卢汉的术语，取决于媒介的“热度”。

在电影的多媒介竞争中，“定调媒介”一般是镜头画面，因为画面是连绵不断的，语言、音乐、声响等为辅。由于电影艺术的超熟发展，电影观众的充分成熟，各媒介之间的反讽张力更为复杂有趣。根据道克多洛(E. L. Doctorow)小说改编的电影《爵士时代》(Ragtime)有个镜头：女主人公已经不爱她那个伪君子丈夫，丈夫对她说：“我得离开了。”女主人公回答说：“别把我一个人撇下。”她说这话时，特写镜头却显示了她的表情冷淡。因此可以体会到女主角的实际意思是“走你的吧”。人物说的语言与人物表情画面意义正好相反，而画面传达的信息应当是“定调”的。但如此冲突，人物的心理和文化处境之间的复杂关系，很细腻地表现出来。

台湾导演杨德昌的《一一》中，电影声音是中年男子和女友在街头的谈话声，画面则是他们的下一代女儿和男友街头约会的场面，音与画各讲一个故事，两者无法相互涵盖但是我们依然可以看到镜头画面是主线，叙述重点在下一代身上，上一代的对话已成供对照的遗迹。[1] 一个世代又过去了，历史沧桑感借媒介冲突体现出来。

---

① 这是2007届博士生吴迎君在符号学作业中举的例子，特此致谢。

在歌曲的多媒介表意中,“定调媒介”是歌词,歌词决定歌的意义解释。《社会主义好》无论怎么唱,哪怕用摇滚风格来演唱,都是颂歌。但是电影《盲井》中几个矿工把词改了,就变成讽刺歌。2007 年风靡一时的歌《香水有毒》,曲调优美,歌手胡杨林唱得很动听。春晚进了大名单,在三审时还是被拿下,因为歌词有“爱情不专一”的暧昧倾向。[①] 音乐之优美改变不了歌词的“意义定调”。

歌词比曲调和歌唱更容易决定意义走向,是由于语言文字作为媒介的“热度”,音乐经常不得不靠区区一个标题,哪怕有的乐曲模仿“自然声”惟妙惟肖,例如德彪西的交响诗《大海》,霍尔斯特的交响诗组曲《行星》;有的音乐有大量素材指明其含义,例如斯美塔那的《我的祖国》有大量捷克民歌;柴可夫斯基的《1918 序曲》直接用《马赛曲》,这些音乐依然必须靠标题才能让人明白意思。贝多芬因为拿破仑称帝,愤而把《英雄交响曲》献给拿破仑的题献去掉,果然这首交响乐曲的“内容”,与拿破仑就不再有任何关系。

4. 通　感

表意被束缚于某种载体,并不是符号本身的要求,意义并不是物质的。摆脱载体的束缚,成为人类使用符号时很难摆脱的一种冲动。科学/实用的符号表意,追求效率和准确性,这种冲动往往不显;艺术符号着眼于过程,在艺术中就会出现各种逃脱载体限制的努力,符号学把这种情况称为“跨符号系统表意”(transsemiosis)。此种情况可以分成两种局面:“通感”是跨越渠道的符号表意,而“出位之思”是跳出媒介体裁的冲动,两者完全不同,不可不辨。

钱锺书于 1962 年在《文学评论》发表《通感》一文,他的广征博引,使此文具有强大说服力。在“文革”前万马齐喑的文化局面中,此文公然讨论艺术形式,如暮鼓晨钟,令人兴奋。此后,通感也成为国内学生尽知的文学手法,而且由于钱锺书引用大量中国诗例,通感似乎是中国文化本有的诗学范畴,不是一种西方传来的观念。实际上符号学的基本概念,都无关乎中西,是文化的人类共同的表意方式。

---

① 陆正兰:《歌词学》,北京:中国社会科学出版社,2007 年,第 6 页。

“通感”(synaesthesia),是跨越感觉渠道的表意与接收,其机制与人的“内模仿”可能有关。通感是不同渠道的符号互相比较,是跨越性像似符号。莫里斯称之为“感觉间(intersensory)现象”。通感是跨感觉渠道的表意,符号的接收与认知,落到两个不同感官渠道中,例如光造成听觉认知,嗅觉造成视觉认知等。

不过可以想象,各种渠道之间,哪怕能造成交叉感应,也无法描述。通感实际上不是两个渠道的直接比附,而是用语言写出两个渠道之间感觉的比较。因此通感往往被视为一种特殊比喻,一种修辞格。[①] 例如,可以说某种声音(类似视觉上的)“明亮”,某种声音(类似触觉上的)“粗钝”,某种笑声“尖利”,某种衬衫图案“喧闹”,这都是描写一种渠道感觉的词语,用在描写另一种渠道的感觉之上。

从心理学上说,通感往往是遗传所得的精神异常。医学家发现有自闭症(autism)的儿童比较经常表现出此种能力,也有一定比例的成人,能以一种以上的感觉感知某个刺激,也就是大脑中出现“跨区域激活”(cross-activated)。有人认为这种异常能力是才能,纳博科夫的小说《才能》(*The Gift*)把通感者描写成超越世俗经验的天才;[②]女作家格拉斯(Julia Glass)的小说《The Whole World Over》把主人公的通感能力看成病态。既然没有特异禀赋的人,读懂写通感的词句都能感同身受,可见人多多少少有一点“通感异常”。[③]

关于任何渠道符号活动的讨论,必然要用语言。通感只能用语言作二级表现,语言描写感觉只是一种有间距的模拟,本书在第十一章会讲到语言模拟的特殊方式。但是语言能同时描述几种感知,而一旦比较地记录或描写这些感觉,就轻易形成“跨渠道比喻”。这就是为什么在艺术家中,诗人最得益于通感。

其他艺术家通感能力可能更强,他们也只能用语言来写。画家称红黄为“暖色”,蓝白为“冷色”,视觉与触觉相通只能用语言表述。音乐家认为音调有色彩:例如贝多芬认为 b 小调是“黑色的”;里姆斯基-科萨科夫与斯克里亚宾关

---

① Gerard Genette, *Mimologics*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1994, p. 146.

② 类似题材的小说有 Jane Yardley, *Painting Ruby Tuesday*; Wendy Mass, *A Mango—Shaped Space* 等。

③ 具有通感能力的人所占比例,至今没有研究清楚。

于音乐色调曾有争论，但是都同意D大调黄色，F大调青色，降A大调紫色，这是乐音与色彩的相通。最著名的例子是诗人兰波的诗《元音字母》："黑A、白E、红I、绿U、蓝O，字母啊，总有一天，我要道出你们隐秘的身世：A是阴翳的港湾，是件黑绒绒的紧身……"；宋祁的"红杏枝头春意闹"、苏轼的"小星闹若沸"都是听觉修饰视觉；杜甫的"晨钟云外湿"，是用触觉修饰视觉。两种感觉都只能用语言写出，得益最多的依然是诗人。

应当说，通感可以不限于五官。当某些没有感官作用的事物，与感官相比，就出现了"概念通感"。这在佛教哲学中称为"六根互用"，"六根"是五种感官加上"意"，"意"的对象是"法"，这就很接近第九章将讨论的"概念比喻"。这样一来通感不只是"感觉通用"，而可以发展到非感觉。某些成语如"秀色可餐"、"大饱眼福"，用的是味觉，描写的却是某种美的事物；《史记·乐书》描写音乐"广则容奸，狭则思欲"[1]；艾略特赞美玄学派诗人的名文，说诗歌能"像嗅到玫瑰一样嗅到思想"，应当也是从五官到"意"的通感。[2]

通感有个特殊规律，就是感官有个大致上的比拟次序。钱锺书指出："最早引起主义的也许是视觉和触觉向听觉的挪移。"[3]他举的听觉靠向触觉的例子是"尖""重"的声音；他又举了《乐记·师乙篇》中描写音乐"如歌者，上如抗，下如队，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累如端，如贯珠"，这是用类似触觉的身体动作与肌肉感觉（类似钱锺书在此文中说的《乐记》说音有肥瘦）来形容音乐。

与钱锺书此文差不多同时，乌尔曼发现通感比喻中，感官渠道大致有一个低级推向高级，简单推向复杂，可及性较强推向可及性较弱的修饰关系。他排出的次序是触觉、温觉、味觉、嗅觉、听觉、视觉。其中特地列出"温觉"，因为是最常用的触觉。乌尔曼指出，绝大部分通感，都是用比较低级简单可及性强的感觉，来形容比较复杂的感知。[4]"甜蜜的微笑"用味觉形容视觉；"柔和的噪音"，用触觉形容听觉；"清凉的蓝色"用温觉形容视觉。这样一来，"意"就必然永远列于通感的被形容一端，因为比任何感觉抽象，更不可及。

---

① 王肃：《史记集解》："其音广大，则容奸伪；其狭者，则使人思利欲也："

② T.S.艾略特："玄学派诗人"，赵毅衡编：《新批评文集》，天津：百花文艺出版社，2001年，第47页。这是2010届研究生董明来提出的看法，特此致谢。

③ 钱锺书：《七缀集》，北京：三联书店，2006年，第71页。

④ Stephen Ullmann, *Language and Style*, Oxford: Basil Blackwell, 1964, p. 86.

5. 出位之思

通感是跨越渠道的努力，主要表现为一种语言修辞手法；而出位之思是对另一种体裁的仰慕，是在一种体裁之内模仿另一种体裁效果的努力，是一种风格追求。两者似乎都是试图摆脱符号载体限制，但是要冲破的茧壳不一样。

追求其他体裁的效果是艺术符号表意的一种自然趋势。体裁是载体—渠道—媒介这些符号文本的物质形式的文化程式。符号表意依靠体裁，但艺术本性是追求新奇，摆脱束缚，试图达到别的体裁能达到的境界，这是艺术家常见的冲动。陆游诗云："情知言语难传恨，不似琵琶道得真。"

"出位之思"原是德文艺术学术语 Anders Streben。英国艺术哲学家佩特在 1877 年出版的文集《文艺复兴》一书中首先详细讨论了这种现象，他把出位之思定义为艺术"部分摆脱自身局限"的倾向。佩特说："建筑尽管自有规则……却似乎追求达到图画的效果，而雕塑企图跳出自身的行事的条件而追求色彩。"但是，他总结说："所有的艺术都追求音乐的效果，因为所有的艺术都有可能区分形式与内容，但是艺术都想消除这种区分。"而音乐正是最不容易区分形式与内容的体裁。但是，反过来，"大部分美妙的音乐似乎都在靠拢某种形体，某种图画品质"。佩特警告说，不要认为出位之思"仅仅是比喻"(mere figure of speech)。[①]

出位之思不太可能明显地出现于非艺术的体裁中。实用符号表意要求效率与准确性，就必须在体裁范围内充分利用程式的优势。如果要追求某种超越此体裁的效果，就干脆换一个体裁。例如发电子信者，如果要传送文件图像，与其在电子信中发挥出位之思，还不如去发明扫描器和图像传送技术，形成一种新的体裁。

而艺术家的跨体裁"仰慕"，只是为了创造出一种新的表意方式，并不是真正进入另一个体裁。佩特说的"部分摆脱"，用词极为准确。如果真正跳出体裁，例如诗真的做成绘画，即所谓具体诗(concrete poems)，反而受双重限制，鲜

---

① Walter Pater, "The School of Giorgione", *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980, pp. 104 - 105.

有成功，论者讥称之为“后卫主义”(Arrière-Garde)。[①] 电影追求绘画效果，器乐追求非乐音(自然音)效果，建筑追求舞蹈效果等等，只能偶一为之，做的人多了，反而无新意。

也有同一时期的各种艺术体裁共同追求某种效果，例如十七、十八世纪的巴罗克风格，建筑、音乐、美术，共同追求装饰画的效果。在建筑设计加上过多的雕饰，浮夸的结构；音乐追求豪华、夸张动势，讲究低音复调，上旋律和低音旋律之间相互制约；而诗歌也追求富丽典雅，遣词造句繁复，音韵格律复杂。

再例如二十世纪初欧洲美术界的立体主义(Cubism)明显是绘画追求雕塑的多面可见效果，而立体主义的雕塑却进一步追求几何立方体的“纯形态”。

象征主义诗歌对音乐有异常的兴趣，超现实主义诗歌则刻意追求绘画效果。法国十九世纪的印象主义音乐，深受象征主义文学和印象主义绘画影响，总是试图取得“描绘”效果。法国作曲家德彪西创作的管弦乐作序曲《牧神午后》，就是试图模拟象征主义诗人马拉美的同名诗歌，它的音色与风格，渲染在炎热的太阳下昏昏欲睡所出现的种种幻觉。马拉美在欣赏《牧神午后》演出后，却来了个三种艺术对比：“这首乐曲发挥了我的诗的感情，它记录的景象比色彩所能做到的还要生动得多。”

马拉美可能是在回敬恭维，但他也可能真心，因为文学家一向钦慕音乐的境界。但是大部分此类模仿有点表面化，是佩特劝告最好不为的“比喻做法”。有的作家做的比较细腻。米兰·昆德拉的《笑忘书》，被很多评论家称为“音乐思维的小说”，是用音乐的变奏曲和复调手法写出来的。他自己说，他的手法来自捷克音乐家雅那切可的启迪，“小说摆脱小说技巧、小说言语表达的自动性，使小说增强其密度”[②]。全书用音乐中的对位方法将“笑”与“忘”两个主题在各部分变奏发展。

应当说，“出位之思”常常只是艺术家的意图，文本中很少令人信服地体现这些一厢情愿。熟悉音乐的罗曼·罗兰，借他的主人公约翰·克里斯多夫的口说：“他们(法国音乐家)不用文学做拐杖，就寸步难行！他们勉为其难地描写的

---

① Charles Altieri, “Avant-Garde or Arrière-Garde in Recent American Poetry”, *Poetics Today*, Winter 1999, pp. 629-653.

② 米兰·昆德拉：《小说的技巧》，北京：三联书店，1992年，第68—69页。

主题，简直幼稚可笑，不是果园，就是菜园，或是鸡窝……他们满怀信心地在乐谱上写些有韵或无韵的诗句，就像小学生或没落的小报记者一样。”[①]

但是同一本书中罗曼·罗兰用文字描述音乐，也不甚高明：“他生命的音乐已经融成了一片光明。空气，海洋，土地，都成了交响乐。意大利多么善于用天生的艺术才能来指挥这支乐队啊！……这是五光十色的音乐，一切都是音乐，一切都在歌唱。”[②]

艺术家也都明白符号文本的体裁规定性，是难以跨越的障碍，出位之思只能作为理想，着迷于此只能自露其短。但是文学史和艺术史，依然充满了类似的努力。在当今文化中，小说与电影模仿电子游戏的“多选择”，已经成为一个重要的形式手段。著名的德国电影《罗拉快跑》明显是模仿电子游戏：一次不成，可以重新起头再来，直到达成满意的结果为止。这是难得见到的出位之思成功妙例。而在《黑客帝国》、《香草天空》等影片中，电脑的控制与被控制问题，成为主人公想弄清的主要困惑，这可以看成电影对电脑游戏的出位之思，而《盗梦空间》成为电影对“梦的艺术”的出位之思，虽然至今尚没有“造梦”这种艺术。

6. 体裁与期待

体裁的最大作用，是指示接收者应当如何解释眼前的符号文本，体裁本身是个指示符号，引起读者某种相应的“注意类型”或“阅读态度”。

体裁看起来像是符号文本的分类，却更是一套控制文本接收方式的规则。渠道与媒介这些物质性的元素，影响了文本的品质和意义，但是决定一个文本应当如何解释，最重要的因素，却是该文本所属的体裁。体裁就是特定文本与文化之间的“写法与读法契约”。

的确，体裁首先规定了文本的形式特征。同样一段故事，如果是历史书，至少不能有太多的对话或场景描写，也不能有太多的小人物命运，那是小说的形式特征。但是文本形式并非决定性的。同样的语句，在不同的体裁中，可以产生完全不同的意义，因为我们的阅读，有体裁程式的支持与限制。诗句的节奏

---

① 罗曼·罗兰：《约翰·克里斯托夫》，第五卷，第一部，北京：燕山出版社，2005年，第245页。

② 同上，第十卷，第一部，第748页。

韵律,并不完全是诗句本身的品格。一首诗分行写,与其说是因为写的是诗而分行,不如说分行表示这是一首诗。中国古诗不分行,依然有其他体裁定位标志,例如标题、押韵、印在诗集中等。

接收者的头脑不是白纸一张,任凭符号文本往上加意义,接收者首先意识到与文本体裁相应的形式,然后按这个体裁的一般要求,给予某种方式的"关注"。文化的训练使接收者在解释一个文本时,带着一些特殊的"期待"。很早就有人指出,对同一文本有"散文读法"与"诗歌读法"的区别。[①]

一个文本被生产出来,就必须按他所属于的体裁规定的方式得到解释,这就是所谓"期待"。卡勒指出:"同样的语句,在不同的体裁中,可产生不同的意义。"因此,"各种文学体裁不是不同的语言类型,而是不同的期待类型"。"戏剧之所以存在,真是因为把某些作品当作戏剧来阅读的期待,与读悲剧和史诗完全不同。"[②]期待"读法"是体裁的最重要效果。这样形成一个几乎是悖论的循环定义:一本小说之所以为小说,一首诗之所以为一首诗,主要原因就是他属于小说或诗的体裁,它强迫读者按照小说或诗的读法来读它。"诗之所以为诗,是因为它属于诗这个体裁,它强迫读者用读诗的方法来读它。"也就是说,如果我们非不按诗的方式来读,它就不成其为诗,成了散文。

卡勒引用过热奈特的一个实验。一段报上常见的新闻:"昨天在七号公路上一辆汽车以时速一百公里行驶撞上一棵梧桐树。车内四人全部丧生。"热奈特把它分行写:

> 昨天在七号公路上
> 一辆汽车以时速一百公里行驶撞上
> 一棵梧桐树。
> 车内四人全部
> 丧生。

---

① Paul Franklin Baum, *Principles of English Versification*, Cambridge: Harvard University Press, 1922, p. 6.

② Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca: Cornell University Press, 1975, p. 129.

完全相同的语句，诗里的昨天，不是某个特定的日子；诗里的死亡，是“疯狂的终结”，或“永恒的寂静”。

卡勒认为诗这体裁有四种特殊的期待：节律期待，非指称化期待，整体化期待，意义期待。[①] 此处用广告举例。广告是与诗完全不同的体裁，因此广告的“期待”完全不同。但是同样，广告之所以为广告，就是因为我们按广告的这些期待来看广告。这样的循环论证，实际上是体裁的题中应有之意。无论是广告制作人与广告观众，都与文化签了约不违反这些程式。

广告，无论是电视上的镜头，还是招贴上的图像，还是报上的文字，还是雇人在街上大声叫喊，都是为了劝人购买某种商品或服务。因此，“诚信”是广告的第一期待。“诚信”就是让潜在的顾客觉得广告说的是老实话，没有故意的欺骗意图。当然广告有大量欺骗因素，为了让接收者感到符号信息发出者有诚信，广告的符号文本作各种修辞装饰，让文本裹上可信性，让文本接收者觉得发出者“据实而言”：这个“实”不一定是事实(facts)，却是“事实性”(factuality)，广告发出者会郑重地对此“事实性”负责。[②] 如果广告明目张胆说自己是在骗人，或者表现手法之花哨低于“意图定点”的顾客智力水平，这个文本就无法满足接收者对广告体裁的首要期待。

广告的第二期待是区分。广告劝人购买的商品或服务，必须让顾客看到这家的货与别家有别，不是价廉，就是物美，或是两者兼有，或者有其他值得购买的好处。无区分即无广告可言，区分越大则越有说服力。广告出的各种奇招，目的都是要让接收者一眼就可看出这个区分。如果说不出什么区别，就只能广告做得多，出现次数多，使得商标品牌让人记住。

广告的第三个期待是相关性。是否相关与接收者的生活方式有关，与他们的经验积累和生活欲望有连接的可能。因此出售的货品哪怕全球相同，广告却很难从一个文化移用到另一个文化，而必须根据生活于每个文化的人不同的经验另外设计，例如“代言人”所选用的明星，在各个国家不一样。这种“合适”很大部分是促进所谓“符号炫耀消费”，正是“炫耀”必须与接收者生活世界相关，

---

① 参见赵毅衡：《文学符号学》中的详细举例说明，北京：文化艺术出版社，1992年，第131—139页。

② Ron Beasley and Marcel Danesi, *Persuasive Signs: The Semiotics of Advertising*, Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2002, p. 18.

与经验和欲望关联，这是广告这种体裁起作用的基本方式。

我们可以用美国军方的一则招募广告做例子："当了兵有两种可能：一是留在后方，一是送到前线，留在后方无可担心。送到前线有两种可能，一是受伤，一是不受伤，不受伤无可担心。受伤有两种可能，一是轻伤，一是重伤，轻伤无可担心。重伤有两种可能：一是能治好，一是治不好，治好无可担心。治不好也有两种可能，一是不死，一是死亡，不死无可担心，死了么……也好，既然他已经死了，还有什么可担心的？"①

这个广告满足了广告的"诚意性"、"区别性"、"适合性"三个期待：当兵就有死亡危险，军方没有撒谎，因此"有事实诚信"；表面幽默调侃的词语，说当兵生活丰富"有别"；而对没有远大前程的年轻人，机遇问题非常相关。

此则征兵广告，拿到中国就完全不适用，虽然中国的广告也有着三个期待，与生活世界的联系却完全不一样，与文化习惯的关联更不相同，基于三种期待的"说服"方式就必须不同。

广告在当今文化中已成为一个重大产业，是应用符号学的研究重点。广告自成体裁，就必然有不同于其他体裁的特点：从符号学角度研究，第一要找的特点，就是这种体裁藉以立足的"接受期待"。

---

① 转引自李思屈等：《广告符号学》，成都：四川大学出版社，2004年，第204页。

第六章 伴随文本

1. 伴随文本的定义

既然符号文本的解释依靠文本与文化的关系，依靠接收者与文化签下的约定，那么可以进一步问，接收者怎么会知道他应当用这个约定，而不是那个约定？接收如何发现这种决定关系呢？因为他在接收时看到某些记号，这些记号有时候在文本内（例如上一章说的体裁），有时候却在文本外，是伴随着一个符号文本，一道发送给接收者的附加因素，笔者称作伴随文本。

任何一个符号文本，都携带了大量社会约定和联系，这些约定和联系往往不显现于文本之中，而只是被文本"顺便"携带着。在解释中，不仅文本本身有意义，文本所携带的大量附加的因素，也有意义，甚至可能比文本有更多的意义。应当说，所有的符号文本，都是文本与伴随文本的结合体，这种结合，使文本不仅是符号组合，而是一个浸透了社会文化因素的复杂构造。

在相当程度上，伴随文本决定了文本的解释方式。这些成分伴随着符号文本，隐藏于文本之后、文本之外，或文本边缘，却积极参与文本意义的构成，严重地影响意义解释。要理解符号的意义机制，必须明白伴随文本的作用。

伴随文本问题一直是符号学、解释学、传达学没有给予足够研究的环节，学界至今没有给这现象一个合适的术语，也没有一套切合实际的分类。大部分论者在克里斯蒂娃的"文本间性"架构中讨论这个问题。国内论者讨论所谓"潜文本"[①]，基本上也是延伸演绎"文本间性"概念。本章的讨论，证明"文本间性"这个当代重要理论有模糊之处，可进一步分析。

---

① 徐翔、邝明艳："接受与效果研究中的'潜文本'：文学理论与传播研究的交叉视角"，《文学理论研究》2010年1期，第121—124页。申丹的《叙述、文体与潜文本》（北京大学出版社，2009年，第1页）一书认为"作品的潜文本，subtext，即字面下的深层意义"。

法国叙述学家热奈特首先注意到他称为“跨文本关系”课题。1979 年他的著作《型文本导论》[①],1982 年的《羊皮纸稿本:次度文献》[②],1987 年的《门槛》[③],合成了一组论著。热奈特称为“羊皮纸稿本”(palimpsest)。中世纪所用的羊皮纸极为贵重,僧侣经常把原先的文字刮掉,在上面再写一层,原先的墨迹就隐约留在下面。

费斯克认为有水平和垂直两个层面上运作的互文本。水平面是类型、角色和内容等因素,垂直面指的是原文本与其他不同文本之间的相互指涉关系。例如,一部新剧上映而出现的各种宣传广告会对这个剧有影响;[④]贝内特也指出受众会对某些批评和解释有“偏好”,从而影响解读;[⑤]玛丽·麦克林则把文本分成第一序列与第二序列,第一序列是文本本身,第二序列是附加文本。[⑥]

讨论此问题的论者,各有一套分类与术语,热奈特的分类比较详备,但是与本书的理解有较大出入。[⑦] 下文笔者结合各家理论,加上个人的一些体会,对整个伴随文本现象重新加以分类和命名,与热奈特的分类尽可能对接,看看能否把问题说得更清晰一些。

2. 显性伴随文本:副文本,型文本

伴随文本因素并不一定是“潜在”的,“隐藏”的,所以不宜称为“潜文本”(subtext)或“隐文本”(implicit text)。其中**副文本**,就是完全“显露”在文本表现层上的伴随因素,它们甚至比文本更加醒目。

可以把副文本称做文本的“框架因素”:书籍的标题、题词、序言、插图、出版

---

① Gérard Genette, *The Architext: An Introduction*, Berkeley: University of California Press, 1992.

② Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln NB: University of Nebraska Press, 1997. 此书有史忠义节译本,收于《热奈特论文集》,天津:百花文艺出版社,2001 年。

③ Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge MS: Cambridge University Press, 1997.

④ John Fiske, *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*, London: Methuen, 1987.

⑤ Tony Benett, “The Bond Phenomenon: Theorizing a Popular Hero”, *Southern Review*, 16, 1983, pp. 195 - 225.

⑥ Marie Maclean, “Pretext and Paratext: The Art of the Peripheral”, *New Literary History*, 1991, no. 2, pp. 273 - 279.

⑦ 热拉尔·热奈特:《热奈特论文集》,天津:百花文艺出版社,2000 年,第 69—74 页。

文本;美术的裱装,印鉴;装置的容器;电影的片头片尾;唱片的装潢;商品的价格标签等等。副文本往往落在文本边缘上,某些符号文本类型,例如歌曲、交响乐,作者身份与标题等框架因素,甚至不显现于文本边缘,需要另外的文本渠道(例如戏单、CD封套等)来提供。

不管副文本用何种方式显现,都可能对符号文本的接收起重大作用。例如唱片封套说明是小泽征尔指挥的录音,接收者听的时候,想起曾经看过的小泽征尔录像,就会觉得听到的音乐格外生动;例如某影片写明"成本过亿大片",就会让我们非去影院看一次不可;而某商品标出的价格便宜,就会被看作"质次"。

在文学理论中,理论家往往不知如何安放副文本。主张"文本中心论"的新批评派,在"细读"中排除所有的伴随文本,首先排除的就是副文本因素。二十世纪二十年代瑞恰慈执教于剑桥文学系,做了一个著名的实验,他把一些诗略去作者署名,打印出来分发给学生,请他们交上他们读这些"纯文本"的理解与批评,结果令人大吃一惊。这些受过良好文学训练悟性不错的学生,竟然会大捧三流诗人的劣作,而否定大诗人的杰作。瑞恰慈说这证明传统文学教学过于依靠作者生平与文学史,学生在阅读文本之前,习惯性地带上先入之见,失去独立判断作品价值的能力。瑞恰慈逐一评点学生出现错误的原因,写出了著名的《实用批评:文学判断研究》①一书,新批评的文本中心细读方法,就是从这个实验中发展出来的。

然而,今天我们回顾瑞恰慈这个实验,可以说它反过来证明副文本因素的重要。读诗不可能跳过作者名字;看电影不可能跳过封面,片头,导演名字;看画不可能忽视画家名字,标价多少;小说读者不可能不受作者名字,时代背景,出版公司,推荐人语等等因素的影响。瑞恰慈的书本身,证明了他靠副文本(只有他知道略掉的作者名字),才能判断出学生的错误:他垄断了副文本。

过于热衷于副文本因素,可能让人放弃独立的个人解读评判,例如看到牌子就觉得一件衣服是优质,看到某公司品牌就认为是精品。瑞恰慈这个实验的确说明,细读文本是一种重要的训练,但是这实验也说明了副文本之重要:一个简单的作者名字,可以带来大量的关于此文本未经宣布的消息,这些成分不能

---

① I. A. Richards, *Practical Criticism, A Study of Literary Judgment*, London: Harvest Books, 1956.

代替文本，但是我们的解读，本来就不可能局限于文本本身。

应当指出，文学文本边界清楚，因此标题等划在文本之外。而多媒介符号文本、副文本（例如说话的表情姿态）是否为文本的一部分，就难说了。由此牵涉到一连串以文本内外为界定的重要概念，如反讽与悖论，转喻与提喻，在符号学中很难区分。这是需要特别指出的。

型文本也是文本框架因素的一部分，它指明文本所从属的集群，即文化背景规定的文本"归类"方式，例如与其他一批文本同一个创作者，同一个演出者，同一个时代，同一个派别，同一个题材，同一风格类别，用同一种媒介，同一次得奖，前后得同一个奖等等。

最明显的，最大规模的型文本范畴是体裁，本书上一章已经详加讨论。现代传媒在不断创造新的型文本集群，例如由同一个公司发行，由同一个频道播出等。型文本的归属，常常以副文本方式指明，例如诗歌的分行，例如演唱的舞台布置，街舞式伴舞，标明其摇滚型文本；但是也可能由文本形式本身标明，例如接收者从文本就能断定是交响乐还是歌剧，是小说还是历史；一个人是丞相、侍卫，还是平头百姓。

型文本可能是最重要的伴随文本，它是文本与文化的主要连接方式。一般认为文学艺术才有体裁，其实所有的符号文本都落在一定体裁之内。体裁是文化程式化的媒介，体裁不仅把媒介进一步固定到模式之中（例如把文字固定为诗歌这种分行书写的艺术类型），而且是表意与解释的最基本程式：采用某个体裁，就决定了最基本的表意和接收方式。接收者得到一个符号感知，例如看到一盏红灯，他必须马上明白这个红灯的体裁类别——交通灯，车尾灯，店铺招牌灯，住宅装饰灯，舞台上人物举起的道具灯——然后才能解读出这是停车信号，转弯信号，喜宴标志，《红灯记》的革命传统象征。发出者与接收者的社会约定，规定了体裁程式。如果没有各种型文本，文本本身（一盏红灯）无法独立表达任何意义。

还有一个非常重要的型文本关系，就是发出者—接收者的对应社会关系：同样一句话，一个表情，一个姿势，在不同的社会地位对立中，意义会很不相同。同样一个皱眉头表示不满，或是同样给一件礼物，皇帝对臣子，将军对士兵，胜者对俘虏，老板对雇员，师傅对徒弟，母亲对孩子，妻子对丈夫，同学对同学，分量会很不一样。实际上，一种相对关系，就是一种型文本。要理解这个简单的

文本，依然无法脱离社会关系类型。这个问题本书在第十五章讨论“文本身份”时会细说。

3. 生成性伴随文本：前文本，同时文本

在文本生成的各种条件留下的痕迹，为生成伴随文本，其中**前文本**是一个文化中先前的文本对此文本生成产生的影响。这个概念与一般理解的“文本间性”相近，称之为前文本，是因为此种影响，必然在这个符号文本产生之前。狭义的前文本比较明显：文本中的各种引文、典故、戏仿、剽窃、暗示等；广义的前文本，包括这个文本产生之前的全部文化史。因此，前文本是文本生成时受到的全部文化语境的压力，是文本生成之前的所有文化文本组成的网络。例如，一部电影的生成受到这部电影产生之前的整部电影史，整部文化史的意义压力。

新历史主义创始者之一斯蒂芬·格林布拉特(Stephen Greenblatt)把这种前文本称为“联合文本”(con-text)，正因为此，格林布拉特提倡所谓“全读”(whole reading)，提倡“对文学文本中的社会存在和文学文本周围的社会存在实行双向调查”[①]。把文本与文本诞生时代的文化氛围，如轶闻、趣事、绘画、风俗、文书、风景、墓碑等“边缘文本”，共同构成“社会大文本”一道阅读。他尤其重视轶事奇闻小故事，认为这种细节往往形成“管窥”(a hole in the whole)。用“联合文本”方式重读名著，可以发现旷世奇才也是历史的产物。格林布拉特的名著《俗人威尔：莎士比亚是如何成为莎士比亚的》[②]用这种方式重读莎士比亚，用各种前文本还原莎士比亚作品产生的历史语境，让人耳目一新。

文本生产需要时间，例如《红楼梦》“披阅十载”；《大波》在发表前作重大修改；《追忆逝水年华》、《诗章》都写了几乎一辈子，因此相当多影响因素，是在文本产生的同时出现的，可以称作**同时文本**。提出“文本间性”的克里斯蒂娃，意

---

① Stephen Greenblatt, *RenaissanceSel-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, p. 5.

② Stephen Greenblatt, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, New York and London: W. W. North, 2004.

识到影响文本生成的文本有时间差，她分为“历史性”与“同时性”两种文本间性：“文本是一种重新分布语言等级的跨语言装置，它是一种传达言语，引导向各种先前的和同时的讲述，因此，文本是一种生成性。”[①]哪怕“同时文本”，依然发生在相关的文本部分产生之前。为了分类简便，我们可以让术语“前文本”包括“同时文本”。

例如红学界发现，脂砚斋的评语，对《红楼梦》的影响非同一般。脂砚斋说：“能解者方有辛酸之泪，哭成此书……书未成，芹为泪尽而逝。”周汝昌认为曹雪芹与脂砚斋是夫妻，我们能肯定的只是《红楼梦》成书过程中，“脂评”是其“同时文本”，因为是在《红楼梦》成书过程中起影响。

4. 解释性伴随文本：元文本，链文本，先后文本

以上是文本出现前就已经发生的伴随文本。在文本生成后，还可以带上新的伴随文本，下面三者就是文本产生后才出现，因此只能在文本解释时起作用。如果认为“脂评”写作在《红楼梦》八十回写出之后，就不是同时文本（因为不会对《红楼梦》的写作起影响，却影响我们解释《红楼梦》），“脂评”就是元文本。

元文本，是“关于文本的文本”，是此文本生成后被接收之前，所出现的评价，包括有关此作品及其作者的新闻、评论、八卦、传闻、指责、道德或政治标签，等等。在接收符号文本时，很多人有意排除元文本的压力，例如审案者努力不理会关于某案的舆论，例如自视甚高，有意不理会别人的评价，这种排拒态度似乎是“反元文本”，实际上是对元文本压力的反弹。

元文本在文本出现之后才生成。因此出现一个悖论：我们可以讨论《红楼梦》对《金瓶梅》的“影响”。一旦被当作元文本，十八世纪末的小说，的确能“影响”一部十七世纪初的小说的解读：《红楼梦》成就，使我们看清了《金瓶梅》在中国小说史上的重大意义，成为后世人读《金瓶梅》时无法忽视的元文本，而文学史关于《红楼梦》即其他世情小说的评价，也成为读《金瓶梅》的间接元文本。

---

① 转引自 Winfried Noth, *A Handbook of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1995, p. 322。

这个“逆时间”影响，说起来似乎很悖谬，实际上是任何符号解读的普遍现象。英美现代诗使我们对十六世纪英国玄学派另眼相看；后现代建筑使我们对古代金字塔另眼相看；当代电影使我们对古代仪式另眼相看；生态主义使我们对道家哲学另眼相看：我们解读先出文本时，必然参考后出的评价性伴随文本。

链文本：接收者解释某文本时，主动或被动地与某些文本“链接”起来一同接收的其他文本，例如延伸文本、参考文本、注解说明、网络链接等[①]；某些论者称之为超文本（hypertext），这个概念是网络术语，有几个不同的意义，某些与我们在此讨论的无关，例如经常出现于网络的多媒介（例如音/画/诗）文本。[②] 意义模糊，因此并不合适。链文本在网络上体现最为具体：许多人的网上阅读就是从一篇“链接”到另一篇，网页文本，不管是文字还是图片，在“界面”（interface）上提供各种被称为“微文本”（microtext）的关键词连接、友情链接、评论栏、跟帖等，这些都是链文本元素。

实际上链文本先前时代一直有，例如图书馆的分类、书店或图书馆的上架、画展的同时展出、乐曲演出的序列，不仅能使读者“顺便浏览”，而且提供了一个“参照背景”。词典上给出每个词条的同义词、反义词、词组搭配等。华裔作家汤婷婷（Maxim Hong Kingston）的名著《女斗士》（Woman Warrior），在美国的书店里放在传记柜，因为传记卖得好；在大学文学系却列为小说，因为小说更值得学生分析。

有研究者在一家酒品店播放音乐。半数的顾客听到的是古典音乐，还有半数的顾客听到的是流行音乐。研究人员发现播放的音乐类型并不会影响人们在酒店里停留的时间，不会影响人们买酒的数量，但会影响顾客愿意付的价格。播放古典音乐时，人们所选酒品的价格平均而言要比播放流行音乐时高出三倍：听到古典音乐“链文本”的人会让人们下意识地感觉自己“高贵”起来，他们会选购更为昂贵的酒品。[③]

链文本与型文本的最大不同是，型文本是在生产时意识到的“同型”文本集

---

① 钱德勒认为热奈特说的“超文本”（hypertext）与“次文本”（hypotext）两术语中，“超文本”一词在网络中已经通用，钱德勒只赞同使用后者。见 Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics*, London: Routledge, 2004, p. 134。

② 陆正兰：“超文本诗歌联合解码中的张力”，《诗探索》2007 年第 3 期（理论卷），第 168—173 页。

③ 怀斯曼：《怪诞心理学》，天津：天津教育出版社，2009 年，第 67—68 页。

群，而链文本是在符号文本被接收同时的延续行为，一道接收的不一定是同类型文本，某个符号文本的接收变成一批文本的集团接收。例如考察某个楼盘，而参观邻近建筑，或者被带往附近的垃圾焚烧厂，最后接收者必须解读的是整个社区。

另一种网络链文本是"多途选择"(multiple choice)文本，这与本书讨论的"链文本"有一定关系。由于电子游戏叙述的流行，很多电影和小说都仿效"链接文本"，把情节安排成多途选择：比较为人所知的电影有豪维特(Peter Howitt)的《滑门》(Sliding Door)，琼斯(Spike Jones)的《改编剧本》(Adaptation)，斯蒂文斯(Fisher Stevens)的《不过是一个吻》(Just a Kiss)。而小说家用此技巧已经很久，远在网络文学出现之前，罗布-格里耶(Alan Robbe-Grillet)的《嫉妒》(*La Jalousie*)写一组相同的事件，用了九个不同的描述；阿特伍德(Margaret Atwood)的《圆满结局》(*Happy Ending*)用的是"反链文本"，即用链文本选择颠覆型文本。小说中有十个可供选择的叙述，但是无论哪条路径，结局却相同：主人公难逃一死，圆满结局怎样做也达不到。安娜·卡斯提罗(Ana Castillo)的《密西夸华拉信件》(*The Mixiquiahuala Letters*)提供三种链接方式：给墨守成规者，给愤世嫉俗者，给堂吉诃德式的读者。卡罗尔·希尔德(Carol Hilde)的《巧合》(*Coincidence*)书页分成两半，两半各用一种视角说同一故事。

库切的《凶年的日记》(*Diary of a Bad Year*)写一个叫JC(明显是库切自己)口授小说，年轻的女打字员安雅不断"更正"老板的说法，她的男友又不断插进来干扰，三个文本线索并列进展。这时，多种链接就变成了作品的自我批评：让读者在矛盾的发展选择中自我定位，这样的作品常被称为是让读者自行装配的"宜家家具小说"。

先文本/后文本，两个文本之间有特殊关系，例如仿作、续集、后传。电影经常改编自小说，小说为其先文本，至少电影都有电影剧本作为其先文本。史忠义把热奈特的"hypotext"一词译成"承文本"，意思是后出的文本承接某个先出的文本。这个翻译很传神，比热奈特的原术语清楚。但是承文本只是后文本，没有包括先文本。很多符号文本既有先文本也有后文本，所以笔者建议这关系译为 successive-text。先文本/后文本实际上既是生产性伴随文本(当作者有意

再编续集),也可以是解释性伴随文本(当读者意识到此文本演化自另一文本)。

在符号表意中,一个文本不仅受制于先出的文本,也不得不受制于后出文本,例如初审判决不得不考虑复审会不会被推翻;例如下属的献策,不得不考虑上司是否能变成他自己的决策。因此本书把先文本/后文本作为一对概念。

上文说的六种伴随文本,任何符号文本必定具有,而这最后一种"先/后文本",似乎只有个别符号文本才有:独立的创作,既无"先文本"也无"后文本"。这是因为我们在文学艺术范围中思考,而文学艺术作品标榜独创性。一旦走出文学艺术的范围考察符号文本,就可以看到,先后文本几乎无所不在。唱歌大多唱的是听别人唱过的歌;购衣是买看到时装模特儿穿过的式样;买房是某种已成传统的样式;做菜是饭店里吃过或外婆做过的品种;制定课堂规则,制定任何游戏或比赛规则,是前例的模仿延伸;制定国家法律,往往要延续传统,或"与国际接轨"。各种竞技打破记录,就是后文本相对于先文本的记录数字差异;法学中的"案例法",即律师或法官引用先前定案的一个相似案子,在许多法系中是庭辩的一个合理程序;而交通信号中的黄灯,完全靠前后文本顺序决定意义。[1] 所以"先/后文本"几乎是普遍的,所有的表意共有的。

先文本看起来似乎应当归属于前文本,实际上这两种伴随文本有很大差别。前文本是文本出于其中的文化网络,例如《施公案》等公案小说,令人想起中国的"侠以武犯禁"的侠文化,但这是一个若即若离的传统:公差为官做事,毕竟与侠客不同。而先/后文本,关系非常明确。后文本的情节,从一个特定先文本化出,《三国演义》的先文本明显是陈寿的历史书《三国志》,要理解《三国演义》"三分历史,七分虚构"的特点,不能不知道《三国志》;法官判案时受法制史的影响,与直接引用一个案例,分量大不一样。一个文本对先文本的依赖,远远超出一个文本生产时"引证"前文本的明显程度。

所谓"山寨文化"、"恶搞文化"、"戏仿文化",最重要的特点就是有明确的、大众都能认出的"先文本"。山寨明星之所以为明星,是他必须与某当红大明星非常相似,一旦放在相同的类文本(例如衣装)、链文本(例如公众场合、会议)之前,就具有惊人的效果。恶搞则是利用先文本某些特点(例如《无极》中的馒头)

---

① 《热奈特论文集》,天津:百花文艺出版社,2000年,第69—74页。

加以发挥，重写先文本。这些符号表意，是充分利用先文本，辅之以其他伴随文本，达到其表意效果，例如颠覆先文本的“崇高意义”。①

而且，先/后文本变化无穷，许多文本夹在中间先后都有承接文本。例如肯宁汉姆（Michael Cunningham）的小说《时时刻刻》（*The Hours*）脱胎于伍尔夫的《达罗威夫人》（*Mrs Dalloway*），又导向了达尔德利的电影；董说《西游补》从吴承恩《西游记》化出；《金瓶梅》从《水浒传》里“武十回”化出。其情节的时间顺序相当复杂：先文本指的是“源自某文本”，不一定是续作。《金瓶梅》的先文本是《水浒传》，但它的情节时间夹在先文本的情节时间中间，不是《打渔杀家》那样的“水浒后传”。

最有名的“后文本”翻成“前传”（prequel）是简·里斯（Jean Rhys）写的《简爱》前故事《藻海无边》（*Wide Sargasso Sea*）。一般的后文本是“往下说”、“另样说”，《藻海无边》却是往前说，实际上把《简爱》这个生成先文本，变成了情节上的后文本，并对之提出了强烈的元文本式批评。《藻海无边》的爱情故事读起来可怕，是因为我们已经知道这个女主人公“将会”在《简爱》里发疯，被关在阁楼上，最后在一场大火中烧死。如果说这个例子太独特，是孤证，许多小说改编成电视剧，就添出许多“前事”：邹静之编的《倾城之恋》电视剧长达 31 集，写到白流苏老家的许多事。

后文本经常是不请自来，无法控制，而且明说是后文本，就难以确定有多少是违规袭用。瑞典作家弗瑞德里克·科尔汀（Fredrik Colting）写了一本《60 年后：走过麦田》（*60 Years Later: Coming Through the Rye*）。《麦田守望者》（*Catcher in the Rhy*）的作者塞林格知道此消息后非常不满，将作家和出版商一起告上法庭。科尔汀的律师则坚持并未构成侵权，因为《60 年后：走过麦田》一书只是写了“一个老人的故事”，是典型的后文本。欧洲法庭最后判决不支持塞林格的诉状，但是此书在美国不能公开发行，可见法律面对后文本之为难。

5. 普遍伴随文本与文本间性

任何符号表意文本必然携带以上各种伴随文本，反过来，每一个符号文本

---

① 此处关于“山寨文化”的讨论，从 2009 年符号学班陈功同学作业中得益颇多，特此致谢。

都靠一批伴随文本支撑才成为文本。没有这六类伴随文本的支持，文本本身就落在真空中，看起来实实在在的文本变成幻影，无法成立，也无法理解。以宁浩的电影《疯狂的石头》为例：

副文本：《疯狂的石头》的出品公司，演员表，职员表，都是名不见经传，让人好奇。

型文本：《疯狂的石头》明显是惊险警匪片类型，但是又处处拿这个类型开玩笑。

前文本：《疯狂的石头》"引用"很多"大片"电影：《天下无贼》、《功夫》、《寻枪》、《十二罗汉》(Ocean's Twelve)，尤其戏仿《碟中谍》(Mission Impossible)的悬空盗宝场面，让观众无法不笑。

元文本：在进入院线之前，电影已经受到民间影评热捧。《中国新闻周刊》称之为"媒体和影评人总算对中国电影票房发挥了一次正面引导的功效"。网络上自发的热情赞美让许多人知道是好片，去看究竟如何好。

链文本：此后中国的低成本电影井喷，出现了刘德华的赞助计划，此电影与大把花钱的《无极》恰成对比。

先后文本：作为一个创新的艺术品，《疯狂的石头》拒绝先文本，却有后文本紧随。此片之后，宁浩延伸拍摄电影《疯狂的赛车》、话剧《疯狂的疯狂》。后出文本与《疯狂的石头》形成"向逆影响"，这部电影的地位与意义就不同了。

任何符号文本都会有这些伴随文本类型，一场体育比赛也有着六种伴随文本。例如一场足球赛，必然有场地馆所、观众气氛等副文本；有这项运动发展历史的型文本，有两支球队先前多年的交锋史等前文本；有传媒评论预测等元文本；有正在同时进行的其他赛事影响目前排名出线希望等链文本，有"联赛"中先客场后主场积分累加的先后文本。没有这些伴随文本，球赛只是 22 人踢球玩而已。

即使杜尚的小便池那样惊世骇俗之作，也是靠各种伴随文本支持才成为艺术品。如果没有链文本(放在一个美术展览会上)，如果没有副文本(杜尚签的一个假名，以及《泉》这个传统美术标题)，它一开始就不会被当作艺术品。它高度创新，似乎隔绝了与文化的型文本联系，但是杜尚是从法国迁到纽约的，法国艺术家以大胆出名。而且，如果没有整个超现实主义的潮流，以及半个多世纪

欧美先锋主义的浪潮，没有这些潮流“型文本”为背景，杜尚这个“创新”可能落空。

这件符号文本一旦生成，伴随文本支持就越来越明显。它掀起的大争论，提供了有效的元文本评论，帮助它确立为艺术品，以至于现在很少有艺术批评家敢否认这个小便池是艺术。曾任美国美学家协会主席的蒙罗·比尔兹利，为了把他的艺术理论贯彻到底，否认杜尚的小便池是艺术品。[①] 他被认为是个“大胆”的美学家，敢于抵挡元文本的压力，不怕艺术界嘲笑他“落伍”。说的人多了，不是艺术也是艺术，最后杜尚开创了“现成物”型文本，这个小便池的后继者，使它的“艺术性”更不容置疑。

同样，我们可以发现，任何一次演奏，一门课程，一次选举，一场婚礼，甚至一次交通事故，都靠上述六种伴随文本支撑才能成为符号表意活动。我们甚至可以对任何一次四六级大学英语考试列出六种伴随文本。副文本：考场纪律，出题人（否则难以解释为什么命题组组长的考试辅导书卖得如此之火），题型的各种组合（每次考试都是从几种题型中选出一部分进行组合）；型文本：四六级考试的发展，题型变化规律；前文本：每一年的考试范围和大纲；元文本：对四六级考试的各种批评、建议、评论，考前的各种考点预测；链文本：考后的试题分析评论等，以及庞大的四六级考试产业（辅导书、培训班、枪手集团等）；先文本：之前的所有四六级考试试题（所以真题集是每个考生考前必做的）；后文本：明后年的考生“吸取教训”改变备考策略，对整个中国教育事业的影响等等。[②] 我们不仅被生活在符号的包围之中，而且被伴随文本的洪水所淹没。

伴随文本是符号表意过程造成的特殊的语境，是任何符号文本不可能摆脱的各种文化制约。伴随文本的主要功能，是把文本与广阔的文化背景联系起来。从这个观点说，任何文本都是在文化提供的各种伴随文本之上的“二次书写”。

克里斯蒂娃在向西方学界介绍巴赫金理论时提出“文本间性”概念，此后这个概念经常笼统地延伸，包括了文本的所有“文化联系”，因为概念覆盖面过大，

---

① Monroe Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982.

② 这个例子是四川大学符号学2009班的学生彭佳在作业中提出的，特此感谢。

常常变成笼而统之的“文本的文化联系”。笔者建议，按伴随文本的类型，分门别类讨论文本间性，或许有助于理解这个复杂概念。

文本携带的各种文化因素，至少应当按符号表意的阶段分成两大类：第一类是文本产生之前已经加入的“生产伴随文本”，包括前文本，以及与文本同时产生的“显性伴随文本”，即副文本和型文本；第二类是文本被接收解释时加入的“解释性伴随文本”（元文本、链文本）。只有先/后文本可以是“生产性”的，也可以是“解释性”的。

克里斯蒂娃提出的“文本间性”概念，基本上只涉及“生产伴随文本”，因此完全有必要尝试用“解释性伴随文本”概念扩展我们对“文本间性”的理解。伴随文本是一个跨越共时/历时分界的存在，它们能对符号表意起作用，是因为它们提供文本解读的广阔文化背景。笔者一直坚持，文化是一个社会各种相关表意行为的总集合。我们的解读不得不从文化中借用各种文本，这种借用必然体现于各种伴随文本，伴随文本就是文本与文化的各种联系方式。

伴随文本控制着符号生产与理解。不管我们是否自觉到这一点，我们不可能不靠伴随文本来理解文本。文本一旦洗尽携带的所有伴随文本，就切断了文本与文化的联系，就会成为一堆纯粹的符号集合。以摆脱文化束缚的纯粹心灵关照文本，是不可能的事，因为既没有这样的纯粹文本，也没有这样的纯粹解释。

6. 伴随文本执著

理解任何一个文本，意味着把它与文化的符号连续体连接，与解释链连接。符号接收者对于这些伴随因素，看到了不等于必须用于解释，不等于必须“内化”所有这些因素。不过任何解释，也不可能全部内化所有的伴随文本。本书第一章第六节已经讨论过，符号接收本来就是把文本片面化，对于伴随文本，更是只挑选一部分。

符号的伴随文本，界域就过于辽阔，从定义上就不可能“全部”进入解释，绝大部分只是潜在的可能影响解释的因素，在每一次解释中，不可能全部感知，更谈不上全部内化这些因素。因此，就出现相对集中于符号正文的“窄解释”，与大规模吸取伴随文本的“宽解释”。主张前者的典型是新批评的“细读”（close

reading)，主张后者的典型是新历史主义的"全读"(whole reading)。不可能有纯粹的文本细读，也不可能有漫无边际的全读。我们的每次解释努力，实际上是在这两个极端之间取位，是有选择地采纳一部分伴随文本融入符号文本的解释。

塔拉斯蒂提出，有两种不同的符号。如果意义完全或大多依靠语境才能明白，那是"弱符号"：处于一个结构中的符号(例如词语)是弱符号，因为意义被结构决定。有的符号看起来是反结构的，例如社会的"边缘群体"的语言、穿着、行为、音乐，处处与主流文化对着干，看起来张扬到嚣张地步，实际上完全依靠反对的对象。一旦对抗的对象不显现为伴随文本，他们的符号风格就失去意义，因此也是弱符号。而"强符号"往往不那么依靠语境，能比较独立地表意。塔拉斯蒂举的强符号例子是一个人独自做梦，或是作者个性强有力，例如瓦格纳的歌剧、尼采的哲学。[①]

但是，"强文本"真独立到不依赖伴随文本吗？塔拉斯蒂自己举的例子反驳了这个说法。他认为尼采的《快乐科学》是强符号，因为这本书的结尾，讨论文本的音乐性，语言节奏逐渐加速。它的前文本不难猜：贝多芬《第九交响曲》的结尾。尼采自己也引用了席勒《欢乐颂》，更加可以佐证。尼采这篇哲学论文之所以迷人，正是因为巧妙地"引用"贝多芬和席勒的前文本。因此，应当说创造性地应用伴随文本(而不是徒劳地摆脱伴随文本)，是符号文本强有力个性的标记。[②]

现代先锋艺术家，经常把伴随文本加入文本之中，这样造成奇特的"自我戳穿谎言"效果。马原的《虚构》第一句话就是"我就是那个叫马原的汉人，我写小说"，这是"反瑞恰慈"实验，有意把副文本(作者名、文本性质)拉入文本，让读者哪怕有意忽视都做不到。

这种手法用得过多，会形成"伴随文本狂热"。美国当代女诗人琳·海基尼安(Lyn Hejinian)有一本诗体自传，37 岁时写，共 37 首诗，每首 37 行，每首献给生命中的一年。她 45 岁时出了第二版，加了 8 首成 45 首，但是在先前的每

---

① Eero Tarasti, *Existential Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press, 2000, pp. 7 - 8.

② 同上，pp. 65—66。

一首上又加了八行，表示年岁渐高，对自己的一生体悟加深了。在这里我们看到“先文本”：第二版是第一版的生成物；看到“前文本”：每一首引用一年的生活经验；看到“型文本”：这是自传，但是类型可以如此剧烈地变体；看到“先文本”：后一版实际上是对前一本自传之批评；也看到链文本：作者年龄这个本来不相干的文本外因素，现在进入文本。

英国作家约翰·福尔斯(John Fowles)的《法国中尉的女人》，作者自己出现在小说里，小说描写说自己修了胡子，“法国化了，像个纨绔子弟”，他心血来潮把自己的表拨慢了一刻钟，于是小说有了另一个可供读者选择的结局。这一个情节就有多重伴随文本在起作用：往文本中拉入了副文本(作者身份现身)，给自己怪异的描写(元文本评论)，用多种时间选择链接另一种情节链文本，用这些方式颠覆了维多利亚时代浪漫言情小说的型文本。

在符号接收这一端，伴随文本更有可能喧宾夺主，甚至接管了符号接收者的解释努力，这种情况可以称为“伴随文本执著”。解释过于依靠伴随文本，我们往往忘了文本本身，瑞恰慈指责的不应当是伴随文本而是这种过执。拿电视剧来举例。如果热衷于副文本，我们就会过分注意版本，喜欢旧片；过分热衷于型文本，我们就会凡是言情剧武侠剧必看；过分热衷前文本，就会对戏仿与戏说特别感兴趣；过分热衷于元文本，就会被各种评论所左右，就会把关于演员八卦的传闻代替作品解读；过于注意链文本，就会从喜爱一部作品爱上各种链接文本(例如某个导演，某个演员的其他作品)；过分热衷于先文本，就会凡是号称改编自金庸小说必看；过分热衷于后文本，就会每天焦急地等着看下一集，然后等续集。

这些现象已是当代文化生活的一部分，实际上整个文化产业就是按大众的这些伴随文本偏执来编制的，只是影视公司的策划者，不喜欢我在这里点穿他们让人上瘾的秘诀。

摄影批评家臧策举了一个很有趣的例子。有一次他与几个影友在山区看到一个老大娘抱着一筐柿子对着他们在笑。一个影友拍下来以后，马上起了个题目，叫《丰收的喜悦》。臧策走上前去问老大娘：“你们丰收了吗?”老大娘说：“没有。一家人一年的吃喝就靠这些柿子了。”臧策又问：“那你刚才笑什么呢?”

她说："我长这么大还没人给我照过相呢。见这么多人给我照相，于是就乐了。"[①]注意这不同于所谓"摆拍"或PS：那是在文本上作假。这里是文本本身并无作伪，短短一个副文本因素（标题），就把文本的整个意义改变了。

臧策的例子有趣，是因为这个标题几乎是个反讽，它强加了文本原先没有的意义。但是如果照片没有任何标题副文本，如果上面的人物没有民族身份年龄性别前文本特征，如果我们没有中国农村的前文本知识，我们就什么也看不到，这张照片对于我们等于零。如果我们对中国农村的贫穷毫无理解，我们甚至不明白臧策在讨论什么。一句话，没有对伴随文本作用的理解，符号表意就只剩下感官刺激，任何理解不可能出现。

我们忍受不了某一种伴随文本过分明显的控制，但我们也摆脱不了伴随文本的普遍控制：我们的思想意识本来就是一部合起的伴随文本词典，等着解读时来翻开，来激发。我们关于各种伴随文本的知识，等着一个符号文本来召唤。

从这个意义上说，我们在读到一个文本之前，已经理解这个文本；也只有理解了的文本，才能被我们理解。

7. 深层伴随文本

上面讨论的六种表层伴随文本，能影响对文本的解释，但是在各种伴随文本群背后，有更深一层的伴随文本，即一个文化对文本与伴随文本的"背书"。阅读时注视伴随文本，给了我们由文本通向文化的通途；而深层阅读的目标，则是更隐蔽的文化机制。

阿尔都塞提出的"症候式阅读"(symptomatic reading)，目的是发掘深层文本。阿尔都塞认为文本的清晰话语背后隐藏着意识形态的沉默话语，阅读可以顺着文本的意图意义，在文本层面上阅读，但更应该注意文本的空白、沉默、失误、歪曲，看出这些裂隙背后的意识形态真相，找出文本无法达到的意义层次。阿尔都塞的弟子马歇雷更注重文学文本的分析，他认为症候式阅读是在作品文本的"字缝"中，找出"作品与意识形态与历史之间"的错位运动造成的痕迹，目

① 臧策：《超隐喻与话语流变》，天津：天津人民出版社，2007年，第261页。

的是看出受意识形态控制的文本掩盖的历史运动。[①]

萨义德则提出"对位阅读"(contrapuntal reading),他认为"必须把文本内容与作者排除在外的内容统一起来",作者没有写的东西,文本中被剔除的东西,并没有消失。因为"这种回避,恰恰就是帝国主义的文化政治,对作者意识形态的潜移默化,从而对文学文本造成的压力"[②]。作者与一般读者(例如写《暴风雨》的莎士比亚与几个世纪来热爱此剧的西方读者)对其中的帝国主义意识缺乏敏感,恰恰因为他们身处意识形态伴随文本的掌控中而浑然不知,以为自己面对的是一个童话般纯洁的文本。"对位阅读"的自觉批判姿态,促使读者和批评家用阅读介入对文化帝国主义的抵抗,而抵抗的方法就是发现这种意识形态深度伴随文本。

克里斯蒂娃则认为文本可以分作两层:"现象文本"(phenotext)与"生成文本"(genotext)。现象文本是一种构造物,服从传达的规则,从发送主体到接收者完成传达;而生成文本则是"一个过程,不断穿过边界相对变动的区域,构成一个不局限于两个充分主体之间的传达通路"[③]。显性的现象文本难以确定意义,因为每一次显现的文本,是深层的生成文本又一次转换的结果。克里斯蒂娃认为这两者的区分,有点类似乔姆斯基的"转换生成语法"中的"能力"(competence)与"表现"(performance)。

她更举了一个有趣的例子。她认为"生成文本与现象文本之间的区别,可以在汉语中,尤其是古典汉语中看到:写作把表意过程'再现并说出'(represent-articulate)使之成为特殊的网络或空间;而话语言说(与写作对应)恢复了两个主体之间的意义交换所必需的辩证批评(diacritical)因素"[④]。她的意思是说:中文的书写不像西方的拼音书写那样复制口语,而是(口头)符号表意的生成文本,口语的说话,只是书写的一次表现,文言的书写是深层的。克里斯蒂娃对中国书写的崇拜,是从德里达那里得来的启发,但是克里斯蒂娃把书写与口

---

① Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, London: Routledge & Kegan Paul, 1978, p. 67.

② Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York: Knopf, 1993, p. 69.

③ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press, 1984, pp. 86 - 87.

④ 同上, p. 87。

语的关系，看成现象文本底下隐藏的深层文本，倒是很杰出的见解。

深层伴随文本，需要接收者对文本进行批评式的阅读。伴随文本是我们的文化习惯的一部分，体裁、框架之类，已经成为我们接收符号的习惯。哪怕接收者注意力集中于文本，伴随文本也在不知不觉中起作用。而深层伴随文本则需要批判性的操作，需要揭开文本表面的整体圆润，需要有元语言层次（参见本书第十八章）的批评洞察力。

第七章 双轴关系

1. 双轴互相依靠

符号文本有两个展开向度，即组合轴与聚合轴。任何符号表意活动，小至一个梦，大至整个文化，必然在这个双轴关系中展开。这个观念首先是索绪尔提出来的，在索绪尔理论的四个二元对立中，这一对观念在今日的符号学中仍然具有强大的生命力。

组合关系比较好懂，就是一些符号组合成一个有意义的"文本"的方式，本书第一章已经讨论文本组合的若干原则。聚合轴观念比较复杂，索绪尔把这个轴称为"联想关系"(associative relations)，他对符号文本的这个关系向度的解释是"凭记忆而组合的潜藏的系列"。他的这个名称不适用，他的理解过于心理主义。"凭记忆"，就不是文本的品质。

以后的符号学家把索绪尔的术语改称为聚合轴(paradigmatic)与组合轴(syntagmatic)。这两个源自希腊文的术语，意义相当晦涩，尤其 paradigm 一词，后来被库恩(Thomas Kuhn)发展成"模式"观念，与符号学的联系非常模糊，甚至有西方学者总结出西文 paradigm 的二十二种定义，符号学究竟用了何义不用何义，是说不清的事。[1]

雅柯布森在二十世纪五十年代提出，聚合轴可称为"选择轴"(axis of selection)，功能是比较与选择；组合轴可称为"结合轴"(axis of combination)，功能是邻接黏合。雅柯布森认为比较与连接，是人的思考方式与行为方式的最基本的两个维度，也是任何文化得以维持并延续的二元。[2] 雅柯布森的术语非常清晰易懂，可惜未能在符号学界通用。

---

① Paul Bouissac, "Paradigm", in *Encyclopedia of Semiotics*, New York: Oxford University Press, 1999, p. 461.

② Roman Jakobson, "The Metaphoric and Metonymic Poles", in Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Hague: Mouton Press, pp. 76 - 82.

聚合轴的组成，是符号文本的每个成分背后所有可比较，从而有可能被选择(有可能代替)的各种成分。聚合轴上的成分，不仅是可能进入符号发出者的选择的成分，也是符号解释者体会到的本来有可能被选择的成分。可见，聚合轴上每个可供选择的因素，是作为文本的隐藏成分存在的。它们是否进入符号文本发出者有意识的挑选进入解释者有意识的联想，无法决定它们的存在。因此，聚合因素，并不是发出者或接收者的猜测，而是文本组成的方式。

索绪尔为双轴关系举的例子是宫殿前廊柱子："建筑物的组分在空间展示的关系是组合关系；另一方面，如果这柱子是陶立克式的，就会引起其他风格的联想性比较(例如爱奥尼亚式、柯林斯式等)。"[①]

符号文本的双轴操作，必然出现于任何表意活动中。无论是橱窗的布置，还是招聘人才、会议安排、电影镜头的挑选与组接、舞台场面的调度与连接、论文章节安排、故事起承转合，凡是符号文本，绝对不可能没有这双轴关系。

拿最简单的穿衣作分析。裙子、帽子、上衣、鞋子的搭配，是着装的组合要求，而选择裙子、裤子还是连衣裙，选择何种料子的裙子，何种花色的裙子，则是裙子这个环节上展开的几种可能的聚合系，组合的每个成分都有若干系列的"可替代物"。最后选中某一种裙子，是基于某几种标准的选择。这标准可以千变万化，可以多重叠加，其中唯一不变的标准，是"结构上可以取代"(structurally replaceable)这个成分。注意不是"意义上可以取代"(即效果相近)，而是"结构上可取代"(即可以在文本中占据相应位置)。[②]

解释符号文本时，同样需要双轴操作。接收者感知到的，只是文本和一部分伴随文本，但是它的解释如果要比较深入，就必须明白已经隐藏(选下)的聚合系列是什么。例如明白诗句中为什么不用别的词，选用了这个词；明白对方球队为什么在这个位置上不用别的球员，选用这个队员；汽车为什么不用别的零件，选用如此的配置；要真正理解春晚，就必须明白为什么上了这个节目，没上那个节目。深入理解，就是朝文本背后隐藏的聚合系探察，就是思索"为什么此符号被选中"，就是探索文本的构成原因。

---

① Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York: McGraw-Hill, 1969, p. 67.

② Verda Langholz Leymore, *Hidden Myth: Structure and symbolism in Advertising*, New York: Basic Books, 1975, p. 8.

中文中，一般把这个双轴名称译成“纵聚合轴”与“横组合轴”，似乎两者之间真有数学坐标那样的一横一纵的关系。但上面举的这些简单例子，证明把双轴关系空间图像化，很可能导致误会：聚合轴完全谈不上方向，而组合轴也不是横向的。只有语言这种线性展开的符号文本才有纵横（即索绪尔说的“序列关系”），也只有西方语言是从左到右“横”向展开。本书已经讨论过在楼房建筑、飞机驾驶、衣装搭配等符号组合中，符号文本的组成是立体的，多维的。

聚合是文本建构的方式，一旦文本构成，就退入幕后，因此是隐藏的；组合就是文本构成方式，因此组合是显示的。可以说，聚合是组合的根据，组合是聚合的投影。就一次运作过程而言，文本一旦组成（例如一桌菜点完），就只剩下组合搬上桌来。希尔佛曼指出“聚合关系中的符号，选择某一个，就是排除了其他”[①]，聚合轴的定义，决定了除了被选中的成分，其他成分不可能在文本组合形成后出现。

一个符号表意开始，从聚合轴进行选择，用以产生组合段。文本完成后，只有组合段是显现的，属于表层结构；聚合是隐藏的，属于深层结构。表面上看，似乎要先挑选，才能组合。实际上，双轴是同时产生的，组合不可能比聚合先行：不可能不考虑组合轴的需要进行聚合轴的选择，而也只有在组合段成形后才能明白聚合的作用。两个轴上的操作是同时发生的，虽然只有组合操作形成文本，显现出一个结果。

双轴同时进行，应当容易理解。写诗时要选字，但是选字时要明白诗句这个位置需要一个什么字，字选了之后放进去看看是否合适；一场春节晚会，要决定某个节目选用何人的表演，但同时要明白晚会节目单如何布局，选用之后看看是否影响全局。这是一个来回“试推”的操作，没有先后次序之分。

有论者认为，某些情况下双轴可以都显现出来。巴尔特举例说，餐馆的菜单，有汤、主菜、酒、饭后甜点等各项，每项选一，就组成了想点的晚餐。因此菜单既提供了聚合轴的挑选可能，又提供了组合轴的连接可能。[②] 巴尔特这个看法，恐怕不完全，笔者提供另外一种理解，或许也合理。我们的整个文化是多层

① David Silverman and Brian Torode, *The Material World: Some Theories of Language and Its Limits*, London: Routledge, 1980, p. 225.

② Roland Barthes, *Elements of Semiology*, London: Cape, 1967, p. 89.

次的双轴运作，菜单与一桌饭菜是两个不同的组合文本。菜单是饭店经理的作品，菜单产生时已经作了选择，经理能提供的，比菜单上列出的应当更多；然后，一桌菜则是另外一层组合，从另外一套（大致就是菜单上列出的）聚合进行的选择；然后，每个菜又是另一层。只要可以看成为一个文本，就是一套聚合与组合的双轴交叉作用。

多层次选择组合，就像全运会之前的各省初选，进入全运会的运动员名单已经是省级选拔的结果，全运会最后的优胜者名单，是在这个名单里选择更高层次的组合名单。再例如童蒙课学写诗，课本上说明诗词格律规定，这是组合训练；课本上也说明某字可选的平仄，某句可以押的韵，某字对偶的可选择范围，这是聚合训练。如果按巴尔特的看法，几乎任何教科书都同时展现聚合与组合，显然课本本身的写作，是另一个双轴操作的结果。任何专业的教科书，都是上一层次双轴操作的结果：任何显现的文本，只能是另一个聚合与组合操作而成。

回到巴尔特的“菜单是双轴同时显现”之说，我们只能说菜单或教科书，是有聚合偏重的符号文本，因为着重讨论比较关系；而做成的一席菜肴，设计好的一栋房子，写好的一首诗，则可能是有组合偏重的符号文本，因为主要表现邻接关系。符号文本的单轴主导，下一节将谈到，本书第十七章“符号危机”，则会更深入一步讨论。

双轴关系有另一个容易让人迷惑的地方。索绪尔的廊柱例子，似乎可以是建筑师的实用设计问题，不一定与符号表意有关联。难道任何实际活动，不都有挑选与组合的配合？为什么一定是个符号学问题？科学家配备一个工作室，新领导上任后组织一个办事班子，都有选择与配备两方面的关系。这些看起来并非符号挑选，而是实际需要的操作。双轴关系似乎是个实践问题，至少并非每个场合都是意义问题。

仔细考察一下，可以看到，哪怕是“实际的”选择和组合，都必须满足意义标准：一旦有所挑选组合，就是按某种意义在操作。这些场合挑选并组合的，都是本书第一章说的“物-符号”，但是衡量的，是它们的意义价值，而不是它们作为物的使用性，因为物的使用性只在实践中显现，而实践尚未开始。组织一个办事班子，挑选某人任某职，是根据此人的经验、名声、历练、气质，每一项都是意

义问题。

例如，要装修房子，就铺地一项，必须在各色地板地毯之中选择其一；就墙面一项，必须在各色涂料墙纸瓷砖等选择其一；就窗帘、沙发、门户，都必须择一。而这些选择的众多标准之中，一个必然出现的标准是意义：这样挑选后，合起来有什么意义。没有意义不可能形成组合，没有组合也就不必作聚合挑选。挑选并进行组合本身，就决定了它是按一定意义标准进行的符号活动。

动物一样有选择组合，这恰恰是它们初步使用符号的地方，只是动物的选择标准是进化累积的本能。人与动物的区别，不仅是人每时每刻不断地在进行挑选与组合，而且对选择组合标准有一定的自觉，可以更改这些标准。这是动物做不到的，因此，动物的意义行为，基本上只在组合轴上延伸（例如求偶生殖），很少可能在聚合轴上作审时度势的意义选择（例如门当户对以延续家族财富地位）。

2. 宽幅与窄幅

不同文本背后的聚合段宽窄不一，甚至同一文本的每个成分背后的聚合段也是宽窄不一。既然符号成为文本之后，只有组合能显现，对于符号的接收者来说，如何能觉察到文本形成后已退隐的聚合系究竟是宽还是窄呢？这种理解来自对文本风格的辨认。如果风格与接收者经验中的"正常情况"相比，变异比较大（例如诗歌"用险韵"，房子设计"怪异"，绘画风格"峻奇"，故事叙述"不可靠"，老板用人"不拘一格"），他就能体会到这是宽幅选择的结果，虽然在人类社会生活中，符号接收者不一定会有这样的自觉，更不必会用这套术语。

一旦文本组合形成，聚合轴就退出操作隐藏起来，但并不是说它没有留下痕迹：哪怕已被"推入幕后"，也可能在解释中被唤出。聚合轴的影响始终存在，而且始终影响着文本的各种品质。在任何显现的符号文本中，每个成分都是聚合选择的投影，整个组合也是聚合操作的投影。某个单元背后的聚合异常扩大，会给这个单元浓重的投影。

可以看出，"宽幅"聚合形成的组合，与"窄幅"聚合形成的组合，很不一样。哪怕摆出来的一桌菜数量是相同的，依然让人觉得某些"菜系"丰富，某些相对

较单调;一套传统服装,与一套现代青年的服装,背后隐藏的聚合宽度非常不同;一首现代先锋诗比一首传统诗"宽幅"得多,也就是可供选择的词语多得多。这是选择可能性留下的投影。某些画,某些舞蹈,某些装饰,某些节庆,某些演出,接收者明白是宽幅的。宽幅聚合轴的投影,使组合风格变动大得多,有更多的意外安排,也就是说,宽幅导致风格多样化。

不同的文化,也有宽幅窄幅之别。宽幅文化允许更多的选择,很明显,与传统文化相比,现代文化是宽幅的。电影《手机》中严守一等人少年时期的生活是严重窄幅:二八圈大架自行车,手摇电话,蓝棉袄。电影的悲喜剧故事,发生在这些人进入宽幅时代时,选择过多造成秩序混乱。电影中的人物费墨大彻大悟:"手机不是手机,是手雷!还是农业社会好。"

窄幅文化是束缚过紧的文化,个人面对生活中许多重要意义场合,没有多少选择;适当宽幅的文化,人们往往寻找某种权威意见,某种"意义领袖"的榜样,尤其是社会传统给予话语权的人士的看法;而当代文化意义领袖已经失语,人们跟着广告走,跟着娱乐名家走。当代文化的这种"再度单轴化",本书将在第十七章讨论。

另一种表面宽幅实际窄幅,出现"假性选择",即似乎有很多选择,实际上可选的属于副本(replica)符号,没有多少必要在聚合轴上挑选。例如导演选演员,主要角色的演员选择,慎之又慎,用各种标准衡量选人。而群众演员,跑龙套角色,几乎是拉上任何人都可以。可以充任跑龙套角色的人很多,并不说明这个点上的选择是宽幅的,相反,因为可选的是同一符号的重复,符号文本组合轴上的这些点,实际是窄幅的。

这样的局面可以发生在许多符号文本中,例如装修房屋,对填地平的混凝土所用的沙子,可选的供应源很多,却并不是宽幅的,因为它们没有太多的区别;例如足球赛用三裁判或五裁判制,边裁可选者较多,但却并不比主裁判"宽幅";例如公司班子,秘书可选者很多,却并不比经理位置宽幅。这些点可作很多选择,却是"假性选择",因为文本组合要求规定这些点是窄幅的。[①]

---

① 以上观点,是与2009年符号学班集体讨论得出的,特此致谢。

3. 双轴偏重与文本风格

1956年雅柯布森发表了一篇著名论文:《语言的两个方面,与失语症的两种类型》。[①] 他指出组合各组分之间的关系是邻接(contiguity),而聚合各组分的关系是相似(similarity)。这是一个非常简单却出色的见解,从中可以推论出重要的符号学原理:首先,邻接是一种安排,而相似背后的聚合,却依靠符号元素原本存在的品格;邻接只有一种关系,即文本组合关系,而相似可以在不同方面相似,因此同一组分背后可以有多个聚合段。

雅柯布森在这个基础上又往前推论一步,他提出依靠相似性形成关系的,正是组成比喻(metaphor)的方式,因此聚合轴上各组分,相互关系类似比喻。而邻接的组分之间,形成转喻(metonymy,雅柯布森说的转喻包括提喻)。这样,雅柯布森就把符号文本的双轴,都拉到显现的运作平面上。

接着,雅柯布森对此提出了"科学"论证。医学上的失语症(aphasia,即头脑受损伤造成的语言障碍)基本上可以分成两大类:一类病人看来失去了组合功能,语句没有正常的句法组合,词序混乱,连接元素(连接词、介词、副词等)丢失。但是他们保持了聚合能力,即寻找可替代词的能力,例如会用"小望远镜"来代替"显微镜",能用"绿"代替"蓝"。

另一类病人似乎失去了聚合能力,原来能说多种方言或多国语言的人,依然有说这些方言或语言的能力,但是难以转换难以翻译。他们甚至看不出来一行手写的语句,与一行印刷的语句是相同的。他们用的词汇极其贫乏,无法使用隐喻,但是他们似乎保持了组合能力,句子的语法很正确,各种连接要素很完整。想不出一个词时,会用邻接词汇来代替,例如用"削苹果的东西"来代替"刀"。

雅柯布森的结论是:人类的大脑的语言工作区本来就分成两个部分,分别处理组合与聚合,正常的语言能力和符号能力,是人类的基本思维方式中两种功能互相配合的结果。由此,可以再进一步推论:一旦进行符号表意,必须同时使用这双轴关系。只有同时进行选择与组合,人的思维和表达才有可能。但是不同的人,不同的文本,可以有不同的偏向。偏向聚合的表意方式,与偏向组合

---

① Roman Jakobson, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbance", *Selected Writings* Ⅱ, The Hague: Mouton, pp. 239 - 259.

的表意方式，可以形成文本风格上、体裁上、倾向上的巨大差异。

雅柯布森讨论了一个令人惊奇的文学风格例子。他说，俄国作家赫列布·伊万诺维奇·乌斯宾斯基(Gleb Ivanovic Uspenskij)晚年患精神病，出现语言障碍。他认为他的第一个名字赫列布是个好人，拥有一切美德；他的第二个名字伊万诺维奇则是所有罪恶的代表。这种人格分裂，是"比喻性失调"，即聚合操作困难。而研究乌斯宾斯基的文风，则可以发现此作家"在有限的篇幅中堆砌大量细节，以至于读者抓不到整体，失去了人物的面貌"。雅柯布森认为，乌斯宾斯基服膺现实主义，他的文风偏重组合。①

雅柯布森把本来属于符号系统的双轴关系，转化成二种文本风格分析。双轴关系可以在文本中同时起作用，但是当某一轴的操作成为主导时，就形成不用的符号处理方式。按照雅柯布森的看法，浪漫主义是隐喻性的，现实主义是转喻性的。"现实主义作家用转喻方式，从情节旁枝出去处理氛围，从人物旁枝出去处理时空……"例如托尔斯泰写安娜·卡列尼娜自杀的场面，特别仔细地写女主人公落在一边的手袋，这是转喻写法；在《战争与和平》中则细写女性人物"唇上的汗毛"，"裸露的肩膀"，是提喻写法。两种都是组合型的，适合现实主义的写法。

雅柯布森在早期电影中也找到不同风格的双轴源头。他认为格里费斯(D. W. Griffith)喜欢用的"特写镜头"是提喻性的，"角度镜头"(set-ups)是转喻性的，即偏重组合；而卓别林(Charlie Chaplin)的"蒙太奇"(montage)和"叠化"(lap dissolve)是比喻性的，即偏重聚合。②

雅柯布森还提出弗洛伊德描写梦境时比之以修辞手法。"认同"与"象征"是比喻性的，"置换"是转喻，"浓缩"是提喻。雅柯布森甚至认为人类学家弗雷泽在《金枝》中描述的两种巫术，一种是"移情式的"(empathetic)，基于隐喻，另一种是"交感式的"(sympathetic)，基于转喻。这样理解，双轴关系就是人类原始文明思维必要的方式。

近年来，在符号双轴问题上，有很多人做出新的发现或发挥。例如心理学

---

① Roman Jakobson, "The Metaphoric and Metonymic Poles", *Critical Theory since Plato*, (eds) Hazard Adams and Leory Searle, University of Peking Press, p. 1134.

② 同上，p. 1135。

家图尔文研究人的两种记忆，一种“情节型记忆”（episodic memory）是组合型的，记住的是个人的，个别的，与具体时间地点有关的事件；另一种“语义型记忆”（semantic memory）是聚合型的，储存的是组织过的，抽象的，脱离具体时间地点的范畴。[①]

甚至广告研究学者也发现，设计者为了让广告文本获得潜在顾客的“记忆值”，就必须在双轴的搭配上下工夫。一个人的记忆虽然是两种同时进行，但是组合型的比较不容易忘记。因此广告文本，最好组成一个说得出名堂的故事，也就是有一个“组合结构”（syntagmatic structure），才容易记得住。[②]

笔者认为，俗文化与雅文化，实际上是两种文本构造方式，它们分别以两个轴为展开主导，而对于两种文化方式的迷恋，形成两种不同的价值认同。本书将在第十七章讨论双轴关系如何进入文化符号学领域。

4. 展面与刺点

巴尔特生命中最后一本著作《明室》(*La Chamber Claire*，1980)讨论的是摄影，巴尔特一生迷恋摄影，影响到苏珊·宋塔格也来讨论摄影。摄影成像靠的是暗箱，但是巴尔特认为摄影并不“复制现实”，而是照亮生活的某些点，因此认为摄影是一种“明室”的产物。

在这本书里，巴尔特提出了一个有意义的观念，巴尔特用了两个拉丁词 Studium/ Punctum，这两个词不是很好理解。《明室》中译本中，译者一直保留这两个词的拉丁原文，没有翻译。巴尔特书中的论述花了不少篇幅，尽管如此意义还是不太明确，这与后期巴尔特的去中心文风和思考方式有关。笔者建议译为展面/刺点。巴尔特认为某些照片是展面的，某些照片是刺点的，但是同一幅照片上可能既有展面，也有刺点。

巴尔特解释说，展面的照片，“使我感觉到‘中间’的感情，不好不坏，属于那种差不多是严格地教育出来的情感”；“宽泛，具有漫不经心的欲望……喜欢，而

---

① Endel Tulving, *Elements of Episodic Memory*, Oxford: Clarendon Press, 1983.

② Val Larsen, “The Timely and the Timeless: Syntagmatic and Paradigmatic Sign Relations in Advertisement Montage”, *Advances in Consumer Research*, vol 32, 2005, pp. 162 - 163.

不是爱”,“从属于文化,乃是创作者和消费者之间的一种契约”。“很有表现力:有责任感,有家庭的亲和,对习俗的遵从,节日的打扮——这是一种在社会上往上爬的努力”;其寓意最终总可以破解。[①]

而刺点经常是个细节,是一个独特的局部,或一篇独特的文本。刺点是“把展面搅乱的要素……是一种偶然的东西,正是这种东西刺疼了我(也伤害了我,使我痛苦)”。而刺点“不在道德或优雅情趣方面承诺什么……可能缺乏教养……像一种天赋,赐予我一种新的观察角度”;“简短,活跃,动作敏捷得像猛兽”;“我能够说出名字的东西不可能真正刺激得了我,不能说出名字,才是一个十分明显的慌乱的征兆”。[②]

巴尔特认为“出乎意料”的各种摄影技巧不是刺点,技巧上“稀有”、“瞬间”、“出其不意”、“叠影变型”、“新颖”,这些都是为了追求惊奇的正常工作。巴尔特认为新闻照片,经常是“单向”的,没有刺点的,而刺点则在某些场合才出现。巴尔特举了个例子:“淫秽照片”里只有展面,没有刺点,“只能逗乐,接着腻烦”,而“色情照片”不强调暴露,把看照片的人引到境况之外去,此时刺点“是画面之外的某些东西……引向一个身心交织在一起的人的绝对优美”[③],这话就是说,刺点引向一个画面之外的精神向度。

巴尔特在他的前一本书《文本的愉悦》中认为:“语篇愉悦的结果不仅来自于从一个舒适的文本发现狂喜(迷失、断裂)的时刻,而且在于把一部后现代主义作品变成可读时,让其传达出断裂感。因此,不论是文化还是它的毁灭并不具有诱惑力,但是他们之间的断裂却令人激动。”在这里,他已经点明“断裂感”与他在《S/Z》一书中指出的“读者性”有关,也与“狂喜”有关。

因此,刺点,就是文化“正常性”的断裂,就是日常状态的破坏,刺点就是艺术文本刺激“读者性”解读,要求读者介入以求得狂喜的段落。

米切尔对这对概念曾经加以阐发。他说“展面的修辞是道德或政治文化的理性调节,它让照片允许被读解出来,或者允许关于照片的科学理论出现”。刺点,则相反,是犯规的,是阻断的:一些元素“突出”,迫使注意直接体验,放弃秩

① 罗兰·巴尔特:《明室》,北京:文化艺术出版社,2003年,第40、43、69、82页。
② 同上,第41、71、78、96页。
③ 同上,第94页。

序，以得到经验。再次引用米切尔的观点："巴尔特强调迷乱的、尖锐的细节总是刺痛或者伤害他。这些细节……具有偶然的、未编码的、无名的特征，它们将照片转喻式地打开到一个与记忆和主观邻接的领域。"①

这就像在沉思中突然敏悟，沉思是背景，敏悟是非常规的突破。艺术是否优秀，就看刺点安排得是否巧妙。这是任何艺术体裁都必须遵循的规律，因为任何作品的媒介都可能被社会平均化、匀质化、自动化，失去感染能力。

巴尔特刺点理论的意义在于，它强调了匀一艺术媒介很容易被视为文化正规，而正规的媒介让人无法给予更多的意义解读。在艺术中，任何体裁，任何媒介的"正常化"，都足以使接收者感到厌倦而无法激动，无法给予超越一般性的解读，成为"匀质化汤料"(Homogenizing Soup)。此时，突破媒介常规的努力，可能带来意外的收获。艺术是否优秀，就看刺点安排。

巴尔特从静止的摄影中寻找冲破框架的动态，电影很可能反过来，可以在连续的动态中制造静止的片刻。电视剧《潜伏》情节一直很紧张，翠萍这个好动人物，更是险情不断。但是动极而静，她被软禁于小山村，抱了孩子静静地瞭望群山，就成了刺点。因此，刺点是对文本常规的破坏。在电影《带珍珠耳环的少女》中，镜头是少女戴耳环的侧脸，特写镜头越来越近，突然脸上出现油画颜料细碎的裂纹，变成十七世纪佛米尔的名画。这个风格突跳，造成有趣的刺点。

刺点能造成文本之间的风格差别，也可以造成同一个文本中的跌宕起伏。戴维·纽迈厄与劳拉·纽迈厄仔细分析了电影音乐，发现音乐与电影镜头的"不配合"，很可能破坏文化秩序，创造新的刺点。例如戈达尔的著名电影《芳名卡门》(Prenom Carmen)中出现海鸥的叫声，而整个电影中没有海的镜头；再例如希区柯克的电影中，有时候在背景上看到希区柯克本人牵了一条狗悠然走过，让人突然感到被拉出电影的被叙述世界。

刺点就是在一个组分上聚合操作突然拓宽，使这个组分得到浓重投影。例如诗的"炼字"，相声中的包袱，戏剧出乎意料的亮点，晚会演出中别出心裁出乎意料的部分，都是展面上的聚合脉冲，投影成为刺点。王安石的《泊船瓜洲》"春风又绿江南岸，明月何时照我还"，这七个字的组合中，"绿"字背后的选择轴之

---

① W. J. T. Mitchell, "The Ethics of Form in the Photographic Essay", *Afterimage*, 1989, 16/6, pp. 8-13.

宽，远远宽于诗句其他成分之上，据说作者先后选换了“到”、“过”、“入”、“满”等十多个字，最后决定用“绿”。文本定形了，但这个字上有聚合投下的浓重色彩。

如此理解，刺点就类似布拉格学派穆卡洛夫斯基论说的“前推”(foregrounding)：造成前推的原因，在组合上说，是风格破坏常规，是结构出现反常，但是造成不协与反常的原因，是在整体的正常背景上，聚合段突然变得纵深宽阔的作用。所以刺点的形成，离不开展面。钱锺书曾讨论过，风格本身需要对比，他引《潜溪诗眼》：“老杜诗凡一篇皆工拙相半，古人文章类如此，皆拙固无取，使其皆工，则峭急而无古气，如李贺之流是也。”[①]“工”必须依靠“拙”为背景，全篇皆工，工就不显，无展面，就无刺点。[②]

一个文本组分之间是不平等的，它们的聚合轴不一样宽，大部分组分成为背景，衬托最表达意义的部分，成为“文本的刺点”；同样，一个文化的文本之间也是不平等的。如果把一个文化的多数文本视为展面，那么就有一部分文本很突出，它们的聚合轴比较宽，形成“刺点文本”。如果这些文本得到这个文化比较长期的尊崇，就成为所谓经典。经典现象，与整个文化的双轴互动有关。这一点将在第十七章讨论。

---

① 钱锺书：《管锥编》，《全上古三代秦汉三国六朝文》一三八，北京：三联书店，2007年，第一卷，第1891页。

② 参见陆正兰：“用符号学推进诗歌研究：从钱锺书理论出发”，《四川大学学报》2010年第8期。

第八章 符号的解释

1. 符号学三分科,符形学

符号过程极为复杂,研究时必须有所侧重,这就必须对符号学本身进行分科。美国符号学家莫里斯出版于 1938 年的书《符号理论基础》,被认为是皮尔斯符号学体系的进一步展开。符号学当时远未成为显学,莫里斯为符号学发展成为一个学科做出了重要贡献。

莫里斯认为人的活动涉及到三个基本方面,即符号体系(Signs)、使用者集群(Users)和世界(World)。这三者的组合,就出现了六门学科:

R(S,S)=符形学(syntactics)
R(S,W)=符义学(semantics)
R(U,S)=符用学(pragmatics)
R(U,W)=实践学(praxeology)
R(U,U)=社会学(sociology)
R(W,W)=物理学(physics)

莫里斯的体系很周全,他的《符号理论基础》,是巨编《综合科学基础:建立一种综合科学的国际百科全书》的第一、二卷。[①] 莫里斯说这六门学科共同组成了"文化的静力学与动力学"。作为这种"百科丛书"的主编之一,莫里斯不得不包打天下。此表列出的后面三门科目,与符号无关,合理与否我们不必评论,前面三门应当说说得非常清楚,而且至今被符号学界沿用。

三门学科研究的对象,从符号文本形态,到意义,到使用,这不难理解,但是

---

① Charles F. W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, in Otto Neurath, Rudolf Carnap, & Charles F. W. Morris (eds), *Foundations of the Unity of Science: Towards an International Encyclopedia of Unified Science*, Chicago: University of Chicago Press, 1938 - 1970.

真正讨论起来，却非常复杂。这三个词原是语言学术语，莫里斯借来用于整个符号领域，中国符号学界也译成“句法学”（或“语形学”）、“语义学”、“语用学”。西文至少没有“语”字，移用不妨。中文译名不仅与语言学相同，实际上让这些学科从属于语言学，很容易引起误会。[①]

例如，符形学研究的应当是符号组合的形成方式，莫里斯解释说：“符形学问题（syntactical problems）包括感知符号、艺术符号、符号的实际使用，以及一般语言学。”[②]中文把 syntactics 翻译成“句法学”，有悖原意。可以看到，符号的组成千差万别，一幅图画、一曲音乐、一首诗的符号形态之间，几乎没有任何明显可以比较的地方。符形学的研究要从符号的各种形态上总结出共同规律，比语言学困难得多。符形学至今没有如语言的“词法—句法”那样清晰的形态学论说。因此本书决定不用语言学学科名，以避免误会。

本书章节的安排，实际上也是沿着这个路线进行，从符号的形态，到释义，到使用。本章之前的各章——第四章讨论渠道与媒介，第六章伴随文本，第七章双轴关系——讨论偏重符形学问题。从本章开始，讨论偏向符义学与符用学。

2. 符义学

比起符形学来，符义学更贴近符号学的核心问题，即意义的传达与解释。符义学的任何问题，都是符号学的核心问题。

符义学首先要回答，如何才能产生意义。本书第四章第八节已经讨论过，意义的理解是程度不断深入的过程，从感知（perceived），到注意（noted），到识别（recognized），到解释（interpreted），到理解（understood），到再述（translated）。其中还可以加上很多环节，实际上是一个“无级”的深入过程。为讨论方

---

① 杨成凯在《句法、语义、语用三平面说的方法论分析》（《语文研究》1993 年第 1 期，第 35 页）一文中说：“六十年代我国学者周礼全先生在翻译此书时把它们分别译为语形学、语义学和语用学。”又见池上嘉彦《符号学入门》（张晓云译，北京：国际文化出版公司，1985 年，第 18 页）：“符号学的发展分成三个科目：一是句法学（syntactics），研究符号与符号的结合；二是语用学（pragmatics），研究符号与使用者之间的关系；三是语意学（semantics），研究符号与指示物之间的关系。”

② Charles W. F. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago: University of Chicago Press, 1938 - 1970, p. 16.

便，本书建议，把解释，即符号意义的实现，分成三步：感知、接收、解释。这也接近第四章第八节所说的皮尔斯的看法：这三步分别对应第一性的呈位，第二性的述位，第三性的议位。

符号意义“被感知”为第一步，感知却不一定导向认知。解释者生活在各种各样刺激的海洋中，这些刺激都能被感知，也有相当多已经被感知，但是没有多少被识别，而被解释的更少。例如驾车者一上大街，满街是可感知事物，只有一部分涌入眼睛耳朵，成为被感知的事物。他作为开车者，必须马上从感知中筛选出一部分需要判断其意义的感知，予以接收；本书第三章第四节讨论过，被排除出接收的感知，是所谓“噪音”。因此，感知不一定包含接收者的意向性过程：接收才是接收者有意向的处理：接收过滤感知才能进入理解。

此种“选择性接收”，出现于任何符号解释过程。读一本书，看一场戏，参加一个聚会，上一堂课，任何解释，都是选择接收的结果。接收过程很可能是规约性的，从而是自动化的。例如一个交通标志，说明前面道路弯道较多应降速，驾车者最好不去辨别路牌上弯曲的线是否“像似”弯道，而是用自己对交通规则的熟悉，增加理解效率。程式化地理解符号，就可以跳过所有的中间环节，从感知直接跳入理解。

对于艺术符号来说，缩短识别，却是最不合适的接收方式：读了开头就知道结果，这样的小说“缺乏艺术性”。一旦符号文本与意义之间几乎没有距离，就是浅薄的诗，或标语口号诗。艺术是理解的缓刑：从感知中寻找识别，从识别中寻找理解，这个过程越费力越让人满意，哪怕最后找不到理解，这个寻找过程本身，而不是理解的结果，让人乐在其中。甚至可以说，理解艺术作品，只是一个借口，停留在感知和识别上的时间越长，艺术作品就更令人满意。

而实用的符号接收过程正好相反。一位驾驶者没有选择性接收的能力，就几乎无法开车。涌向他的感官符号太多，要解释的东西太多，不立即筛选，就无法找到必须立即弄清楚的意义。例如我在一个雨天的黑夜从斑马横道线穿过马路，我的形象是可感知的。但是我的存在必须被特定接收者（司机）感知，开车人对我的识别应当自动化。但是，仅仅被识别为一个行人，依然不够：我的走向、速度、我不想后退给霸道车让路的决心等等，必须被正确解释，不然我依然会被汽车撞飞。如果驾车者没有注意到重要信息的能力（例如他醉酒），没有理

解我顽强的法制观念，我对斑马线行人优先法定权利的坚持（例如司机习惯了汽车在斑马线可以抢路），结果可能很不妙。

符义学的第三步是理解，理解是一种“内化”，即是把原来关于世界的经验，变成关于自己的经验，即使用自己过去的经验积累，对自己说明符号意义。可以用一个新的符号“再现”自己的理解：给出一个想法，采取一个行动，说出一句回答，写一篇论文，做一个白日梦，从而开始一个新的表意过程。

因此，“学习理解，就是学习不理解”这句奇怪的话可以说得通。此悖论可以有两个意思：在驾车者过斑马线的例子中，就是对感知以最快速度“不假思索”地解释，就是对符号自动化地反应。在艺术欣赏的例子中，不理解就是努力推迟理解，过程本身就是艺术欣赏。

3. 符用学

符用学落到了符号学的边界上，因为涉及人的社会行为，或心理条件。按照莫里斯的定义，符用学研究符号与接收者之间的关系，研究接收者在什么样的条件，什么样的情景下，会求得何种意义，以及接收者如何使用这个意义。凡是必须考虑到使用者的问题，都落在符用学的领域。符号学家里奇指出，凡是应对了以下四条中的任何一条，符号的解释都进入了符用学的范围：

（1）是否考虑发送者与接收者？

（2）是否考虑发送者的意图，与接收者的解释？

（3）是否考虑符号的语境？

（4）是否考虑使用符号而施行行为？[①]

一旦牵涉到符号使用者，由于具体的语境不同，符号的意义会变得无穷复杂，此时人类活动的各个领域，包括社会、文化、个人生活，都进入了考虑范围。要理解一部电影，几乎会卷入整个人文学科社会学科的知识。夸张一点说，如果这部小说或电影意义比较丰富的话，它创造的世界，可以支持任何论辩，让任何理论言之成理，因为它不仅牵涉到解释者个人，而且卷入符号文本的总体表意潜能。

---

① Geoffrey N. Leech, *Semantics*, Harmondsworth: Penguin, 1974, p. 2.

语言学家布隆菲尔德曾经提出，意义问题不是语言学能处理的，应当排除在语言学之外。[①] 符号学界原先也认为，符用学的地位是成问题的，有人甚至觉得符用学是符号学的“垃圾箱”，发现什么问题解决不了，就可以往里扔，也就是不再理睬。有些论者至今认为符号学的核心应当是符义学，毕竟 semantics（符义学）一词，与 semiotics（符号学）同根，都来自希腊词 sema（符号，神迹）。这个看法现在不对了，符号学发展到现在，符用学成了符号学最重要的领域，“使用中的意义”的确最为复杂，但也是符号学最广阔的天地。

法国学派依然偏重符形学与符义学，而英美符号学的核心是符用学，这种区分不能说完全没有道理。这与发生在叙述学中的情况非常相似：法俄学派重点在“情节语法”形态研究，而英美学派重点在“隐含作者”、“不可靠叙述”等阅读效果研究。

虽然现在符号学界努力把皮尔斯的符号学与实用主义哲学分解开来，避免因为需要皮尔斯的符号学观念，而不得不为实用主义辩护，但是他的某些论点，显然有实用主义色彩。笔者个人觉得符号学或其分支符用学，与实用主义完全没有必要联系在一起，符号学与关心经验与意义的其他哲学派别，如现象学、解释学、日常语言哲学关系更紧一些，而符号学的批判精神，也与马克思主义、精神分析容易互相靠拢。

瑞恰慈早在二十世纪二十年代就以《意义的意义》一书证明了意义问题的复杂，该书梳理出意义的十六种定义。[②] 此后这问题越说越复杂，列维-斯特劳斯感慨：“在整个语言中，你要找出意义这个词的意义，恐怕是最难的了。”[③]

意义的定义，最可能的解决途径，还是必须到语用学中找。维特根斯坦说过，“一个词的意义就是它在语言中的使用”[④]。这是很精辟的观点。到符号的用法中寻找意义固然复杂，但是符号的真正意义也就是使用意义，而符号学作

---

① Leonard Bloomfield, *Language*, New York: Allen & Urwin, 1933, p. 7.

② 奥格登与瑞恰慈列出的关于意义的十六种定义，一一列出有点过长。感兴趣的读者可以参看俞建章，叶舒宪：《符号：语言与艺术》，上海：上海人民出版社，1988 年，第 213—214 页。

③ Claude Levi-Strauss, *Myth and Meaning*, Toronto: Toronto University Press, 1988, p. 2.

④ “The meaning of a word is its use in the language”, Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, New York: Blackwell, 1997, p. 29; Garth Hallet, *Wittgenstein's Definition of Meaning as Use*, New York: Fodham University Press, 1967.

为意义学无法躲开意义，不然我们永远无法解开“意义”这个结。英美学界受维特根斯坦的分析哲学影响很深，此后奥斯汀的“言语行为”(Speech Act)语用理论产生了重大影响。[①]

奥斯汀(John L. Austin)1955年在哈佛大学作的系列演讲，1962年在他去世后集成《如何以言行事》(*How to do Things with Words*)一书出版，该书成为言语行为理论(Speech Act Theory)的奠基之作。这个学派实际上是从维特根斯坦《哲学研究》一书中得到启发。维特根斯坦主张“言也是行”(Words are also deeds)[②]，言语是一种行动，词语是行动的结果。奥斯汀的贡献是用具体的言语行为分析来补充维特根斯坦过于松散难以分析的“语言游戏”(Sprachspiel)理论。文学理论家艾布拉姆斯赞同维特根斯坦与奥斯汀：此理论与他关于文学“卷入人的世界”立场相符。在德里达与奥斯汀的争论中，艾布拉姆斯站在奥斯汀一边。艾布拉姆斯也非常欣赏维特根斯坦的语言游戏论，他认为“这个游戏的名字就是人性”。

的确，符号意义离不开使用。同一符号(例如拥抱)，文本形态相似，在不同场合(situations)——外交礼仪，接待客人，家庭内部，恋爱关系，父子关系——意义却会非常不一样。看起来简单的见面拥抱，放在这些情景中，需要完全不同的解释方式：社交的拥抱(友好)，权力的拥抱(妥协)，信仰的拥抱(认同)，情色的拥抱(求爱)，更不用说在没有拥抱习惯的时代或文化中意义各不相同，而且在不同接收者看起来，会认为属于不同情境。如果是一个道德场合，就绝对不能误会为艺术场合，否则一个拥抱的意义会截然相反。使用是符号的关键。

符号的意义就是符号的使用，符号除了使用于表达意义别无它用。雅柯布森在下一节要引用的著名讲话中说，莫斯科斯坦尼斯拉夫斯基剧院某演员能把“今天晚上”一语说出五十种不同的意思，我猜测他是暗示了使用这句话的五十种不同场合(雅柯布森文中说是五十种“情感状态”)，例如“今天晚上(可以一醉方休了)”，“今天晚上(她究竟来不来)?”没有哪怕虚拟的使用情景支持，不太容易想象同一符号文本如何携带五十种“信息”。

---

① 参见M. H. 艾布拉姆斯“关于维特根斯坦与文学批评的一点说明”、“如何以文行事”二文，见《以文行事》，赵毅衡、周劲松、宗争、李贤娟译，南京：译林出版社，2010年，第76—96、251—274页。

② Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, New York: Blackwell, 1997, p. 546.

4. 符号六因素与六性质

符号本身对意义解释并不是完全被动，听凭接收者任意处理。符号携带着各种标记，推动接收者往某个方向解释。皮尔斯指出解释项可以有三种：情绪解释项(emotional)，例如听到音乐而感动；动能解释项(energetic)，例如听到命令而行动；逻辑解释项(logical)，例如听到一个问题而思索其答案。[①] 但是皮尔斯没有指出符号文本与这些解释的关联方式，他只是指出符号的品质推动多种解释的可能性。

1958 年，雅柯布森在印第安纳大学(美国符号学几十年的根据地)一次重要的符号学会议上做了个总结发言，提出了著名的符指过程六因素分析法。他说他的模式，是从卡尔・毕勒(Karl Buehler)的"工具论模式"(Organon-Model)发展出来的。[②] 现代符号学多线发展，造成所用术语不统一，雅柯布森用的某些术语，与符号学后来发展出来的一套术语很不同，容易引起误会，我在此改成本书坚持使用的术语，为了便利读者辨认，也对雅柯布森本人公平，括弧里是雅柯布森原先用的英文词：[③]

对象(context)
文本(message)
发送者(addresser)————————→接收者(addressee)
媒介(contact)
符码(code)

雅柯布森指出，一个符号文本同时包含这六个因素，这不是什么非常新鲜的看法，符号表意卷入这些因素，上文已经讨论过。雅柯布森的贡献在于指出符号文本不是中性的，平衡的，而是在这六因素中分别有所侧重。当文本让其

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931 - 1958, vol 8, p. 184.

② 毕勒的模式讨论，见 Karl Buehler, *Semiotic Foundations of Language Theory*, trans. R. E. Innis, New York & London: Plenum Press, 1982。

③ 罗曼・雅柯布森："语言学与诗学"，见赵毅衡编：《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004 年，第 169—184 页。原文见 Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics", in Thomas A Sebeok(ed), *Style and Language*, Cambridge Mass: MIT Press, 1968。

中的一个因素成为主导时，就会期盼某种相应的特殊意义解释。

当表意过程侧重于发送者时，符号文本出现了较强烈的"情绪性"（emotive）。最明显的例子是感叹语，或"以表现性姿态展示其愤怒或讥讽态度"。雅柯布森指出，表现功能不一定靠文本中的感叹，实际上在文本的各个层次上，语言、语法、词汇，都会表现出情绪功能。本书特别强调，伴随文本（例如语气、姿势、表情、发出者—接收者关系等）也会推进某种解释。

当符号表意侧重于接收者时，符号出现了较强的意动性（conative），促使接收者做出某种反应。其最极端的例子是命令、呼唤句、祈使句。意动性是无法检验，无法用正确与错误加以判断的。意动性似乎很特殊，实际上却是许多符号过程都带有的性质。托尔斯泰在小说《克莱采奏鸣曲》中诅咒音乐的情绪力量，借人物之口评论说："我听完乐曲（指贝多芬的同名音乐作品）之后感觉到不能控制的兴奋，无法使心情平静下来。就像士兵一听到进行曲就立刻踩步子威武地前进，就像我们一听到舞曲就会心情舒畅地跳舞，一听到弥撒曲就知道去领圣餐。在这些事例中，音乐的作曲都达到了某种目的……所以，音乐是可怕的，我很赞成中国由国家掌管音乐的做法。"[①]许多符号表意，例如广告、宣传，都着眼于影响接收者的行动，因此从定义上说就是意动性的。

当符号表意侧重于媒介时，符号出现了较强的"交际性"（phatic），这种话语的目的似乎是纯粹为了保持交流畅通，或者说保持接触。最短的例子是打电话时说的"喂喂，你听得见吗？"最典型的例子可以是英国议会中所谓 filibuster，即在议会中用冗长无关的发言拖时间，以推迟某个法案通过。此时说的内容无关紧要，符号文本的用途是占领渠道。

反复，是一种保持接触的方式，幼儿首先学会使用的就是符号的这种功能。恋爱中人往往不断地说重复的话，家人之间常谈些闲言碎语，对他们来说，最重要的是保持接触，是交流渠道畅通本身带来的快乐，信息内容倒在其次。比如说明星追求上镜率，使用的方法多种多样：自曝情史、揭家丑、慈善活动、奇装异服等等。这些符号文本传达不同的意义：我是一个有魅力/爱心/走在时尚前沿的人之类。但它们最重要的目的是曝光率。[②] 没有人气，明星很快就被人遗

① 《托尔斯泰中短篇小说选》，南京：译林出版社，2004 年，第 78 页。

② 这是 2009 年 10 月彭佳在《符号学论坛》上的帖子，特此致谢。

忘,被新人所替代。每个符号文本单独有意义,共同品格是与大众“保持接触”。本书第九章第七节讨论象征,第十七章讨论“群选经典”时,会回到这个问题上。

当符号表意侧重于对象时,符号出现了较强的“指称性”(referential),或称外延性(denotative)。此时符号过程明显以传达某种明确意义为目的。本书上文讨论过,实用/科学符号表意,大多是“所指优先”,这一类符号表意最为常见,也容易理解。此时符号的“对象”就是意义所在,意义明确地指向外延。

当符号侧重于符码时,符号出现了较强烈的“元语言倾向”,即符号信息提供线索应当如何解释自身。自携的元语言往往来自文本的体裁、风格、副文本等元素上,如果文本讨论如何解释自己,往往用“你明白我的意思吗?”“你好好听着”这样的指示符号来提醒。元语言不一定外在,符号文本往往提示了对自己的解释方法。这一点,应当说是雅柯布森对符号学做出的一个重要贡献,本书第十章将重点讨论“自携元语言”问题。

雅柯布森的六因素理论造成的最大影响,是此文关于“诗性”的解释。这问题本书将在第十四章讨论艺术符号学时详加说明,这里先简略说一下。雅柯布森认为,当符号侧重于信息本身时,就出现了“诗性”(poeticalness)。这是对艺术符号根本性质问题的一个非常简洁了当的说明。诗性,即符号把解释者的注意力引向符号文本本身:文本本身的品质成为主导。

雅柯布森指出,诗性并非只出现于诗歌中,或文学艺术中,诗性出现于许多表意场合,雅柯布森举出的例子极为广泛,有顺口溜、广告、诗体的中世纪律法、梵语中用韵文写的论著、竞选口号、儿童给人起的绰号,等等。这些符号并非没有其他功能,并非不表达意义,只不过符号自身的品质占了主导地位,符号文本的形式成为意义所在。

在当代,我们可以看到大量的广告或招牌,利用符号“诗性”让人记住。雅柯布森引诗人霍普金斯的话,诗是“全部或部分地重复声音形象的语言”。因此诗性的一个重要标记是重复某些要素,让这些重复之间出现有趣的形式对比。我们走在街上就可以见到许多这种例子。一家饭店名为“面对面拉面”,重复三个“面”;另一家店名是“王子饺子王”,对称安排之巧妙令人叫绝;一家饭店进门口挂了匾“好吃再来”,出门时门上另有一匾“再来好吃”;奥迪汽车的广告说“用风的速度,解释风度”。

从以上例子可以看到,“诗性”是一种风格特征,在很多文体中派上用场,诗性能让一个符号文本带上某种“艺术性”,但不一定能使这个文本变成艺术。雅柯布森认为两者区别是:有“诗性”的非诗,“利用了诗的功能,但没有使这种功能像它们在真正的诗中那样,起一种强制性的或决定性的作用”[①]。雅柯布森这个说法并没有解决根本问题。用任何“强制性或决定性作用”,也不能使广告变成艺术,体裁的本质是文化体制。广告写得再有诗意,不可能变成诗,哪怕诗人来写也一样。马雅可夫斯基在苏联1923—1925年的“新经济政策”时期,为苏联的公司写过三百首“广告诗”,有几首进入《马雅可夫斯基选集》[②],俄文原文可能有点俏皮,翻译过来后,不成其为诗。符号文本的使用,决定了解释方式,意义依然必须落到商品上。李白为“兰陵酒”写的广告,因为“对象”已经消失,可以读成诗:“兰陵美酒郁金香,玉碗盛来琥珀光。但使主人能醉客,不知何处是他乡。”但现在又冒出一种当代“兰陵酒”,重新把李白诗变成广告。关于艺术的“非实用”要求,第十六章讨论艺术符号学时,还会进一步说明。

雅柯布森在此文中还作了一个有趣的观察,他认为:“‘诗性’与‘元语言性’恰好相反,元语言性是运用组合建立一种相当关系,而在诗中,则使用相当关系来建立一种组合。”[③]这个说法颇费猜详,笔者的理解是:元语言性帮助文本指向意义,重点是解释;而诗性让文本回向自身,重点停留在文本上,不求解释。李白的“客中行”诗,一旦不必解释成为某种特定酒而写,就成了另一种不同文本,意义方向的确相反。

5. 语境论

关于决定符号意义的各种因素,语境可能是最重要的。语境,就是符号的使用环境,有的符号学家称为“情景”。语境论最早是由人类学家马里诺斯基在

---

① 罗曼·雅柯布森:“语言学与诗学”,见赵毅衡编:《符号学文学论文集》,天津:百花文艺出版社,2004年,第182页。

② 《马雅可夫斯基选集》三卷集,北京:人民文学出版社,1957年。

③ 同上,第183页。

《原始语言中的意义问题》一文中提出的，瑞恰慈用作《意义的意义》一书的补遗[①]，使语境理论从人类学扩展到文艺理论中来，语言学家约翰·菲尔斯在二十世纪三十年代详尽地讨论语境论。[②] 此后语境问题的研究者众多，对语境开始做细分，分类的人多了，类别就越分越细。

有的符号学家称语境为"脚本"(script)：人都是社会的人，人对符号的解释，总是以可以预测的语境构筑起来的，在接受符号文本时，就会"不言而喻"(by default)地放在这个语境序列中进行解释，哪怕符号文本并不完整，接收者也会在已定的语境中重构意图意义。

文本不完整但是靠语境可以得到理解，这种例子随时可以遇到。例如，待客吃饭时，你妻子冲着你摸了一下下巴，你马上明白她是指你自己的下巴上有饭粒。再例如："我想打电话，能否借给我一块钱?"这"一块钱"必然是一元钱硬币。文化的交际传达，交流的不只是文本的信息，同时进行着表意—解释行为的协调，影响解释的语境是协调的条件。

大致上可以看出，语境实际上分成两个大类：第一种是符号文本自带的"内部"语境，也就是第六章讨论的伴随文本。它们与符号文本形态有很大关系，但是又不是符号本身，而是符号传达的方式。[③] 例如商品包装之豪华，书籍装帧之精美，歌曲演出的舞台设置灯光布局，广告播出的频率和时间段等。这些并不是符号组成的部分，而是发送者有意布置的伴随文本，它们对意义会有重大影响。有时候，例如巴尔特在《符号帝国》中说到的日本人层层包礼物，包裹的符号意义比礼物重要。

美国国务卿希拉里 2009 年 2 月 2 日在美国国务院宣誓就职，她致词时刻意消遣自己和丈夫克林顿说，"我要好好感谢他，这辈子带给我各式各样的经验"。而说到"各式各样"时加重语气，引来哄堂大笑。这种语气副文本，送出的意图意义是自嘲幽默，给接收者提示如何得到正确的解释意义：她不是一个怨妇，过去事已经过去，现在处理外交事务依然可以合作无间。

---

① Bronislaw Malinowski, "The Problem of Meaning in Primative Language", supplement to C. K. Ogden and I. A. Richards *Meaning of Meaning*, 1946, New York: Harcourt, pp. 296 - 336.

② John R. Firth, *The Tongues of Men and Speech*, London: Oxford University Press, 1966.

③ 参见赵毅衡："论伴随文本"，《文艺理论研究》2010 年第 2 期，第 2—8 页。

第二种语境，是符号文本之外的语境。这些外部语境因素的汇合，经常被称为“语义场”。它们直接影响到解释，许多论者（尤其是语言学家）做过分类，但是没有一个学界基本上能同意的权威分类。总结以上讨论，可以看到它们大致上分成两类。

文本之外有“场合语境”（situational context），解释者处于何种场合，何种社会范畴：在酒吧朋友中传送的，与在外交场合传送的，使用同样符号，意义可以完全不同。有的时候，场合语境变动，“传达集团”的变化，可以对解释起决定性影响。例如军队、中学生社群、黑社会，各有一套独特的表意方式。例如当前中学生中用 OrZ，取伏倒在地的形象，表示“我服了你”，在中学生社群之外，大多数人不明白。

例如，能够放在歌词里唱的，很可能不能放在话里说。不可能口头上说：“我愿做一只小羊，守在你身旁。”那样不仅滑稽可笑，而且轻薄无礼，但是唱卡拉 OK 完全可以。《水浒传》中的许多表意方式，例如杀人作“投名状”，在社会其他部分完全不能用。军官的命令，必须在军营内或战场上，场合作为其权威性的保证。哈姆雷特王子要在半夜里被引到古堡最高处接受复仇的指令，鬼魂命令的有效性要求一定的场合。

不同的情景需要用完全不同的符码与元语言。塔拉斯提曾经列出九种“情景”：社交礼貌，历史情景，存在情景，传达情景，权力情景，宗教情景，食品（象征）情景，情色情景，道德情景。但是他马上指出实际情景远远不止这九种，而且这九种也随时混杂。[①] 语境的拓展是没有穷尽的。“文本内语境”，很难自由延伸；但接收者的解释语境，实际上没有边界，每一次解释行为可能落入新的语境。语境随着解释而无穷变化，使无限衍义枝蔓分岔，意义播散更加复杂。

6. “意图定点”

按照皮尔斯的无限衍义理论，任何解释项可以成为一个新的符号，新的符号又产生新的意义，以至无穷。但是“无限衍义”只是潜力无限，衍义不会永远

① Eero Tarasti, *Existential Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000, pp. 8 - 9.

延续下去，而这个暂时停止，就是意义的大致成形。那么符号发出者如何诱使大部分接收者的解释落在某一点上？也就是说，如何让尽量多的接收者大致上接受发出者的意图意义？这就牵涉到发送者如何利用语境作预设安排。对于社论作者、记者、宣传家、球队教练、电影制片人、广告设计家，对于任何想要在目标接收者中取得特定意义效果的人，这种预设安排，至关重要，本书把发出者意图中期盼解释的理想停止点，称为"意图定点"。

"意图定点"并不是"意图意义"。所有的符号发出者，都给予文本一定的意图意义。但是意图意义并不能代替最后可实现的意义。而"意图定点"则是符号发出者可以用各种手段达到的一个效果。例如，广告人的意图往往是垄断整个市场，但是实际上他做不到这一点，他只能衡量局面，因势利导，以取得一定的效果为满足，过高期盼，只能让广告过于高调。

任何具体的解释行为，都要停止在某一点，至少暂时停止在某一点。这一点的出现往往是由于实际原因。因为解释者自己已经满意（例如赢了一盘棋），因为已经达到了预定目的（例如破译了密码），因为时间不够（例如考试时间已结束），因为"思考疲劳"（例如看不懂的电影不再去想），或因为能力不够（例如调查一桩案件进行不下去而作罢），甚至"反感"或"抵抗"（例如对某种元语言反感而作出"对抗解释"[①]）。对于个别的接收者任何具体解释行为，我们只能说停止是必然的，但是停止点落在哪里情况各异，这不在发送者的控制范围内。

"意图定点"不是针对任何人的任何一次特定的解释行为。每个人的具体解释行为过于多变，无法控制，而是针对某个"解释社群"(interpretative community)，也就是预料中参与接收的大多数人，因此，意图定点是个社会意义。

一则成功的广告，几乎能让绝大多数观众达到广告公司所希望的意义。例如"农夫山泉"的广告：正是韩剧《大长今》风靡中国的年代，大长今的典雅、温柔、善良极为喜爱，李英爱扮演的御医是懂行的高手，观众心理就被抓住。对于我这样没有看过《大长今》的少数中国人，衍义的"暂止点"，远远落在意图定点之前。我只看到广告中的图景：在青竹流水之间，有一位韩国女郎一袭白衣缓缓舀山泉之水，虔诚地煮水，泡茶，并且徐徐道来"农夫茶，好水好茶好人喝"。

---

① Robert Hodge & Gunther Kress, *Social Semiotics*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995, p. 11.

对于我，这则广告与别的饮用水公司广告差不多，广告设计者的"意图意义"就未能达到，因为我缺少了广告设计者想利用的语境，《大长今》这个伴随文本未起作用：我无法把无限衍义延伸到那么远。

符号发出者的"意图意义"定在某一点，如果意图成功的话，大部分接收者也会把解释中止在那一点，但是某些独立思想者（还有我这样的符号学者），无法暂止于那一点。例如DVD发行商把电影《安娜·卡列尼娜》翻译成《爱比恋更冷》，他的"意图定点"落在特定的目标受众身上，效果不错；他完全不用管像我这种人如何气得发疯，他知道尊重文学的少数人不用尊重。

因此，符号的意图定点往往是瞄准特定接收群体。雕塑群《收租院》意图定点几十年来一直在变化。创作于1965年的大型泥塑群像，当时是为了中国的阶级斗争教育需要；2009年重新制作获得威尼斯双年展大奖，却是瞄准了"国际社群"。

也有符号发出者的意图，是尽早终止衍义。柯达（Kodak）摄影器材公司1888年创办，此词"不是源于任何现成词，而是创办人伊门斯任意组合的，这样，即使不完全有文化的人也不会将它误拼，不至于破坏它的特性"[①]。其实这词是按快门的拟声词，它的确在衍义上行而不远。埃克森石油公司Exxon也是怕人们认为它有利益集团背景，就创造了一个无法让人有联想的独特词。

施乐公司（Xerox）阻止衍义一事，是坚持"意图定点"的一个妙例。该公司在二十世纪五十年代晚期开始生产静电热敏复印机，后来又生产激光复印机，公司的名字有意独特。很快这个商标就成了英语中一个动词，因为这种新技术对知识界特别有用，也因为xerox读音奇特，像希腊词，有一种博学味道，老师们和经理们是复印机的潜在客户，是这个商标意图中的解释群体。很快所有的老师都对助教说："请xerox一下这篇文章。"施乐公司对此大为恼火，因为这个词一旦变成"复印"之义，那么这个产品就成了类型符，别的复印机生产商就在合法地抢品牌，施乐公司的商标品牌就会被冲淡到消失。[②] 于是该公司发起一个运动，在英语中坚持用"photocopy"（复印）这个"正式"的动词，这个运动居然成功了。

---

① John Carey, *The Intellectuals and Masses*, London: Toby Eady Associates, 1992, p. 35.

② Richard Stim, *Patent, Copyright & Trademark*, Berkeley: Nolo, 2006, p. 388.

施乐公司何幸，在中国市场上他们完全没有遇到这个问题，中国教授不会说："把这篇文章施乐一下。"这与市场开拓方式关系不大，而是关系到汉语创造词汇的方式：汉语倾向意译，不喜欢转音。况且中文译名"施乐"自以为取了个吉祥好词，但是中文品牌总是吉祥词过多，过于雷同，行之不远。

而诗人和艺术家，则尽最大努力破坏意图定点，力图解放读者的经验语境，把意义带到无穷远的地方。诗越是不控制意义衍生，就越是有效。某些艺术作品（例如"农业合作化小说"）意图定点清楚，让人一眼就看明白这只是文词比较优美的宣传而已：愿意接收这意义的人很容易看懂，不能接收的干脆看不下去。但是这些小说面对其解释群体（二十世纪五十年代的中国读者），起到了效果，就是因为意图定点明确。

艺术家有意不暴露意图，有意"不按常理出牌"，给接收者一个有趣的谜。"小众性"的体裁，在这一点上相当自由。越是出色的现代诗，越像个没有谜底的谜语，甚至诗人自己都无法解释。这个时候，一首诗可以让敏感而耐心的读诗者把衍义延伸得很远，最后几乎企及皮尔斯的"符号本身"、艾柯的"终极语义场"，或是海德格尔在里尔克的诗中读出的"存在物的存在被形而上学地规定为世界性现身"[1]。

---

① 马丁・海德格尔：《诗・语言・思》，北京：文化艺术出版社，1991年，第121页。

第九章　符号修辞

1. 符号修辞的特点

修辞学(Rhetoric)这门学科本身的弹性很大,一般理解的修辞学,是"加强言辞或文句说服能力或艺术效果的手法"。无论在东方或是西方,修辞学都是最古老的学问,欧洲古典时期和中世纪,不少学者倾全力于此,以至于现代有些学者认为这门学问已经做到头了。布斯指出,修辞艺术一直在发展,修辞学却停滞不前。① 修辞学一直在大学语言学教育中占有一个地位,主要工作集中于古籍的整理研究。但是二十世纪的"语言学转向"直接导致了修辞学的复兴,当代文化中大规模的"符号泛滥",推动了修辞学从语言转向符号。

西方大学的修辞学系科,是符号学与叙述学成为独立学科以前长期的驻扎地。许多符号学与叙述学家,原先都在修辞学领域内工作。符号学公认的源头之一是修辞学②,皮尔斯符号学思想得益于修辞学甚多③,巴尔特的符号修辞学名篇《图像修辞》④影响了很多后继者;叙述学家查特曼(Seymour Chatman)一生都执教于伯克利加州大学修辞学系;布斯的叙述学名著《小说修辞》(*The Rhetoric of Fiction*),标题似乎是个比喻,布斯却坚持认为他从事的是"泛修辞学"研究。布斯一生致力于修辞学复兴,他认为修辞学不是"劝导"人们相信在别处发现的真理,而是思想的根本形式。⑤

二十世纪出现了一系列方向不同的"新修辞学",但是越来越多的人同意:"新修辞学"的主要发展方向,是符号修辞学。符号修辞学有两个方向:一是在

---

① 韦恩·布斯:《修辞的复兴》,南京:译林出版社,2008年,第51页。

② Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, Ithaca, N. Y.: Cornell Univ Press, 1982, p. 15.

③ 参见 John R Lyne, "Rhetoric and Semiotics in C. S. Peirce", *Quarterly Journal of Speech*, April 1980, pp. 155-168。

④ Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", *Image, Music, Text*, ed. and trans. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977, pp. 32-51.

⑤ 韦恩·布斯:《修辞的复兴》,南京:译林出版社,2008年,第31页。

符号学基础上重建修辞语用学，另一种则集中研究传统修辞格在语言之外的符号中的变异。① 本书主要在后一方向上做一些探索。

符号学给修辞学带来了新气象。符号修辞学把修辞推进到语言之外，进入各种媒介。在广告、游戏、旅游、影视、设计、艺术等当代重要的符号领域中，向符号修辞学的发展提出了新要求："说服"这个修辞学的古老目标，忽然有了新的迫切性，尤其是劝人购买货品，购买服务，成为消费社会的第一要务。

符号修辞学与传统修辞学的区别，首先表现在媒介上。语言虽然是人类文明最大的符号体系，却与其他符号体系有很大差别。一旦修辞学进入其他渠道（图像、实物、声音等），进入其他媒介（影视、表演、运动、比赛、广告、音乐、电子游戏），我们就会发现修辞格几乎都是各种媒介共有的，与渠道或媒介并不捆绑在一道。因此，符号比喻，都是"概念比喻"。

但是，要完全不触及语言这个最庞大的符号体系，符号修辞的讨论就无法进行。巴尔特写《时装体系》，对象是时装杂志的描述，而不直接分析时装符号。这实际上是非语言符号修辞研究面临的共同难处：

第一，语言表现力过于强大，具有其他符号体系不具有的清晰度。非语言符号修辞的问题，往往被误认为只是语言修辞格的变形或借用。

第二，关于非语言符号的讨论，只能用语言写成，甚至非语言符号的例子，也不得不用语言来描述，其讨论很容易与语言修辞混淆。

第三，符号表意不可能有"是"、"像"、"如"之类系辞连接词前置词，修辞的关联方式，就必须靠解释才能落实，要对符号文本进行分析，比语言修辞困难。

由于以上原因，虽然符号修辞是超语言修辞，却很难完全区分语言与非语言符号。符号修辞学要成为一个独立的学科，必须避开语言陷阱，以免回到语言修辞，同时又必须使用语言，我们能做到的只是尽量在两者之间维持平衡。实际上符号修辞比语言修辞自然，因为它必然是"就近取譬"。用语言作比喻的人，在生活中取用例子，往往比较生动，而符号修辞必然是"就近取譬"，因为符号的载体本身成为修辞格。

举个例子。电影《独奏者》(The Soloist)中，一位街头流浪音乐家得到一把

---

① Winfred Noth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 339.

大提琴，他提起弓想涂点松香，随口说了一句绝妙台词："琴弦需要松香，就像警车需要囚徒。"这个类比就近取自他老是与警察打交道的生活，古怪而幽默，是语言修辞妙笔。然后，他拉到一段华美乐章时，警笛声融合了进来，此时镜头抬起，警察从前来驱赶流浪汉的警车中跳下。这镜头组合，是听觉与视觉跨渠道符号修辞，与上面台词中的比喻对比，可以看到，符号修辞几乎必然就情景取譬。

符号修辞格，很容易与符号的像似性、指示性相混淆，两者区别比较细。大致上说，符号的性质是就单个符号而言的，而符号修辞格是符号文本组分的功能。两者有时会重叠。例如红十字是个指示符号，也是个象征，但是两者之间有个级差：符号修辞是文本性的。

2. 概念比喻

比喻不仅是最常见的修辞格，很多人认为所有的修辞格实为比喻的各种变体，因此修辞学就是广义的比喻研究。比喻研究在中国也是一门古老的学问，西方中世纪经院哲学中，对比喻的讨论几乎到了繁琐的程度，艾柯的《修辞学与符号哲学》一书，详细讨论了中世纪以来的比喻研究，指出自亚里士多德在《诗学》中讨论之后，无数论家研究比喻，以至于修辞学僵化到无法推进。

Metaphor 这个词在西文中有双义，中文翻译有时不知所从。为了区分，本书把广义的 metaphor 称为"比喻"（所有的修辞格都可看成一种比喻），而把修辞格之一的 metaphor 称为"隐喻"。

任何新词是一个旧比喻上累加出来的新比喻，例如"互联网"、"板块"、"博客"、"菜鸟"、"金融海啸"等；同样，新符号也是旧符号元素累加出来的新比喻，例如奥运"足迹"礼花、"海宝"吉祥物。

比喻往往被认为是语言的最本质特征，整个语言都是比喻累积而成。任何符号体系也一样，是符号比喻累积而成。任何符号都从广义的比喻进入无理据的规约性。符号体系正是靠了比喻而延伸，由此扩大我们认识的世界。

经常，比喻发生在语言之上的概念层次，两个概念域之间，出现一种超越中介的映现（mapping）关系。"映现"这个术语，起源于地图制图法，近年在符号学

中用得越来越多:同一个地理对象,可以"映现"为各种不同的图式。这术语意义接近"共型"(analogy),因此可以转用到生物(例如细胞间的 DNA 复制)、数学、逻辑、电脑技术等等学科。在符号学中指不同模式、不同媒介之间的转换,因此是"文化拓扑学"(本书第三章讨论过这个概念)的重要一环。在符号修辞学讨论概念比喻时,这个术语很有用。

自从莱柯夫与约翰逊在二十世纪八十年代初提出"概念比喻"(conceptual metaphor),这个课题已经得到了语言学界广泛的研究。而在符号修辞中,概念比喻的重要性比语言学更甚,因为符号比喻必须在多种符合系统中通用:"人生如梦"、"世界戏台"、"命运无常"等,可以用各种不同的符号来表达。某些概念比喻几乎是全世界跨文化共有,不局限于某种语言:例如"狂热"、"心碎",例如蛇为阴险,鸟为自由。哲学和宗教比喻,本质上是超语言的,例如陆九渊说:"吾心即宇宙,宇宙即吾心。"哪怕这个思想不用语言无法表达,但其意义域不受某一语言限制。

莱柯夫与约翰逊举的例子之一是"怒火",他们指出这个比喻可以说出很多变体,并不像一般的比喻锁定于一个语言表现之中。可以说"我火冒三丈","这可把我惹火了","他虚情假意的道歉无疑是火上加油","吵完后他几天怒火未息"。[①] 莱柯夫与约翰逊的例子用的是英文,我用中文表达也很自然,一点不像翻译。最重要的是,概念比喻超越语言:我们可以用表情、图像、舞蹈、音乐等非语言媒介来表现"怒火"。

这并不是说概念比喻没有民族性,例如关于动物的概念比喻,各个民族不一样,中国人说"山中之虎",欧洲人往往用"森林中的狮子"。但是东西方都用家畜比"不重要,可牺牲",用大型野兽比"强权",用狼和狐狸这样小型野兽比"狡猾凶残"。各民族概念比喻有异有同,同的部分相当多。

上下左右的位置,是重要的概念比喻,而且在各个文化中意义都相近。上下是社会地位("能上能下"),左右以前是正邪("左道旁门"),说政治立场("忽左忽右")发源于欧洲的议会政治,现在意识全世界通用。上下比较容易用图像表现,几乎无处不用,"上"是在演化"本乎天者亲上"这个概念,就是《易》乾卦所

---

① Mark Johnson and George Lakoff, "Conceptual Metaphor in Everyday Language" in (ed)*Mark Johnson, Philosophical Perspectives on Metaphor*, London: Baker & Taylor, 1981.

说:“飞龙在天,利见大人。”臧策认为,在中国,“乾/坤,阳/阴,天/地,君/臣,父/子,夫/妇,长/幼,是具有中心/边缘关系的‘超隐喻’”[①],其中心是将自身家族乡国等扭结起来的,正是被神圣化了的血缘宗族关系。这样的理解,就超出了语言,成为上下等级的概念比喻。

绝大部分宗教都认为人生最好的归宿是升天,天堂在上。但是佛教却认为极乐世界在西。《观无量寿佛经》中十六种观,第一观就是“日观”,以观悬鼓落日为方便。对于追寻人生根本意义者来说,看到日落西山,会有如鱼得水之感,西方标出了有限与无限之间的跳跃。落日之处为轮回的交接之处。方位概念,比喻了最根本的人生理解。但是这个比喻局限于佛教国家,可见概念比喻有文化边界,因此某些概念比喻跨国使用的程度(例如“左”、“右”喻政治立场),是文化浸润程度的测量。

波德里亚在《消费社会》一书结尾,曾谈到“镜子与玻璃橱窗”两种概念比喻的对比:“在当代秩序中不再存在使人可以遭遇自己或好或坏影像的镜子或镜面,存在的只是玻璃橱窗-消费的几何场所,在那里个体不再反思自己,而是沉浸到对不断增多的物品/符号的凝视中去,沉浸到社会地位能指秩序中去。”我们在玻璃橱窗中看到的不是自我完整的影像,而是商品和叠加在商品上、被切割得支离破碎的模模糊糊的自我。前商品社会的个人,对自己的看法类似镜子,基本上看到一个完整的自我,而商品社会的个人,是玻璃橱窗中碎片状的个体。

波德里亚还用另一个比喻“丢了影子的人”来指人的异化。贾平凹《废都》的开头,也有一个关于影子消失的情节。影子消失,镜子转换成玻璃橱窗,都意味着“人”远离深度模式和价值判断,被消费符号构筑成平面。“再也没有存在之矛盾,也没有存在和表象的或然判断。只有符号的发送和接收,而个体的存在在符号的这种组合和计算之中被取消了……消费者从未面对过他自身的需要。”[②]

所以,概念比喻不是一种添加文采的技巧,一种想象能力,而可以是根本性的思想范畴的研究。拿本书讨论符号学来说吧,皮尔斯说普遍三性,艾柯说封闭漂流,雅柯布森分析聚合轴组合轴,实际上都是在使用概念比喻。

---

① 臧策:《超隐喻与话语流变》,天津:天津人民出版社,2007年,第4页。

② 让·波德里亚:《消费社会》,南京:南京大学出版社,2007年,第160页。

3. 符号明喻、隐喻、转喻、提喻及各种变体

明喻的特点是文本中强迫性连接，不容解释者忽视其中的比喻关系。语言修辞学说比喻的两造之间有“像”、“如”等字称为明喻，没有则是隐喻。在符号修辞中，无法出现“像”、“如”这类连接词或系词，但是符号文本可以有其他强制连接喻体与喻旨的手段。

电影《本杰明·巴顿奇事》中开始有个强制的比喻：火车站一个倒走的时钟。整部电影讲的是一个人从老年开始倒着长，越活年龄越小。这个钟的镜头作为整个电影的比喻，安排得太明显，不得不说是个符号明喻。因此，明喻就是两个符号在表达层上有强迫性比喻关系，不允许另外解读方式。许多影片公司的片头，书的封面设计，实为符号明喻。例如米高梅公司的狮吼、二十一世纪福克斯的探照灯等等。

一旦非语言符号与语言相连接，明喻关系就可能更加清楚。举个例子，为春节元宵喜庆，本市的广场上挂了三种灯彩：树上沿着树枝挂的是红色和黄色灯泡，草坪上铺的是绿色灯泡。晚上广场上三种色彩辉映，大部分市民只是可能明白，红黄是两种颜色的腊梅，绿的是草坪，这是明显的类比。策划喜庆活动的市政府在作计划书或写汇报时，多半会用到这些话语：“本市春节满街火树银花，华灯初上，可谓佳节良宵，普天同庆。”这是因为语言能把符号的比喻连接性说得更清楚一些。在这个例子中，应当说市民看到的是隐喻（因为连接不强制），而市政府报告则把灯饰看成是明喻。

在广告中，比喻关系必然明确而固定。商品的图像与名称最后一定出现，而且必然是喻旨之所在，因此广告的比喻必然是明喻。广告中著名球星的精彩射门，最后必然拍出他穿的球靴牌子；名演员演女皇，下诏所有侍女不准用某种香水，这香水总会出现在她的御用梳妆台上，瓶子上的牌子必定用特写映出；世博会的一个广告，一个身着西装的上海白领，身体的另一半是秦俑武士；大众车的一个广告，汽车从隧道驰出一架飞机也姿态潇洒地掠出。广告的一切表现，比喻双方的强制性连接，如系辞“像”一样明确。

而符号隐喻的解读有一定的开放性，喻体与喻旨之间的连接比较模糊，往往只是在发出者的意图之中。比喻关系实际上是意图的定点。如果解释群体

能找到这个比喻点，符号的意义效果就比较好，但是没有一个连接方式保证这个关系。

一篇讨论营销技巧的文章说："去年在北大门口，我看到一个老太太在卖项链，也不知道是玻璃还是水晶的……我问她这个东西叫什么？她说，小伙子你就不懂了，上面缀一个玻璃坠子，这叫情人的眼泪。大学生谈恋爱谈崩了，买一个东西纪念一下。"[①]这个小商品，在出售者意图中，是一个明喻符号。但是如果不加说明（例如标明项链的名称），就无法保证购买的学生如此理解。

李安导演的《喜宴》，主人公最后出美国海关通过安检口，举起双手，这是"投降"姿势，他对"香蕉化"的子女毫无办法，对文化的变迁毫无办法，他的生活中有太多的无奈。[②] 但是"投降"这个比喻，要把一部电影看下来才能看出，而且要有点领悟能力的观众才明白，因此只能是一个隐喻。

在符号修辞中，明喻的数量比隐喻多，但是符号明喻与符号隐喻之间，没有语言修辞那样清晰而绝对的分界。例如谈青少年成长的影视，片头的景色是开花的原野；例如桥头巨型雕塑英雄的手臂直指前行方向，或图书馆前广场安置一个罗丹的"思想者"雕塑，再例如谈古代商业的书，封面是《清明上河图》。如果符号文本接收者看清了比喻两造两者的联系，这些可以是明喻关系。但是符号文本没有提供明喻式的"直接强迫性连接"，接收者有可能忽视这层关系。因此，符号明喻与隐喻的辨别，经常不能体现于文本形式，而在接收者的理解方式上。[③]

其他符号修辞格也是如此。例如一部影片的片头是树林，这是描写田园乌托邦（电影的主要内容）的明喻。但是不能排除有的观众连这点脑子都没有动（看电视的观众大多"关上脑子歇歇"）。没有看懂的观众，是落到"解释群体"之外的特例。特例一旦太多，意图定点就落空了，这标题就会是个失落的明喻。符号明喻之所以可能失落，是因为符号修辞关系不像语言那样强制。

在所谓"神话式思维"中，出现"似生似"（like produces like）的治疗隐喻。蛇胆明目，红枣补血，核桃补脑，藕粉美白，桂圆滋阴，鱼籽补阳，鱼泡收子宫，牛

---

① 王希民："营销活动三高招"，《真情·家具 TIME》2009 年第 7 期，第 51—52 页。

② 这个例子是 2008 班符号学学生王立新在作业中提供的，特此致谢。

③ 关于"期盼"与理解方式，请参见本书第五章第六节的讨论。

鞭壮阳:符号与对象的外形像似性关系,被认为是施加直接疗效的途径。这个连接点,在不信者看来只是一个非强制的隐喻,在信者看来是明确而强制的明喻,必须作明喻的强制理解才有疗效,而一旦如此理解果然有疗效。符号心理学家称这种情况为"符号生理(semiosomatic)反应"。[①]

转喻的意义靠的是邻接,提喻靠的是局部与整体的关系。当我们转向符号比喻关系,我们可以看到它们各有擅长。转喻多见于症状、踪迹、手势等指示性符号,而提喻多见于图像影视等。

转喻在非语言符号中大量使用,甚至可以说转喻在本质上是"非语言"的。转喻的基本特点是"指出",非语言符号的"指出"功能相当强。箭头、手指,比指示代词"这个"、"那个"更清楚更直观。电影《莫扎特传》中,暗怀鬼胎、预谋已久的宫廷乐师,戴上莫扎特父亲生前用过的面具作鬼魂显灵,要求莫扎特为他做一曲《安魂曲》。此时此刻在莫扎特的眼中,面具就是死亡的提喻,而《安魂曲》体裁,成为序列的指示符号:乐曲完成之日就是莫扎特离世之日。

许多图像都是提喻,因为任何图像都只能给出对象图景的一部分。戏剧或电影用街头一角表示整个城市,新闻图片、电影图景,实际上都无法给我们对象的全景,都只是显示给我们对象的一部分,让我们观众从经验构筑全副图景。所以所谓"纪实"摄影或纪录影片,提供的只是"真实感"而不是"真实性"。关于世界的符号,只不过是世界的符号表现,而不是世界。

提喻使图像简洁优美、幽默隽永,言简意赅。钱锺书用绘画为例,说明提喻的妙用。《孟尝君宴客图》有人画两列长行。"陈章侯只作右边宴席,而走使行觞,意思尽趋于左;觉隔树长廊,有无数食客在。省文取意之妙,安得不下拜此公!"钱锺书评说,"省文取意,已知绘画之境"[②],也就是说,绘画本质上就是提喻。

转喻与提喻在符号文本中经常混合。电影中的"特长镜头",例如根据麦克尤恩同名小说改编的电影《赎罪》(Atonement),有敦刻尔克海滩足足四分半钟的长镜头:开阔的海滩上火光冲天,枪炮声震耳,到处弥漫着血腥与死亡。这段

① Trigant Burrow, *The Neurosis of Man*, London: Routledge, 1999, p. 150. 此书认为"符号生理反应"是一种条件反射(reflex conditioning)。

② 钱锺书:《管锥编》,《太平广记》八八,北京:三联书店,2007年,第三卷,第1136页。

拍摄有意用无切断的特长镜头以表示"真实全体",为这个原本精致有余丰厚不足的故事加重了砝码。但是无论怎样的长镜头,依然只是战场局势的提喻。这个长镜头最后连接到海滩附近一所小棚子内部,男主人公在此受伤而死,明显是邻接性转喻:在几十万人生死悬于一线的战场,一个人的死亡微不足道。这就是电影的主题形象,人在战争中都只是一个可忽略的统计点,一个与大场面不相称的提喻。

某些女子出门挎的名牌提包,是财富的提喻,提包的符号形式与财富也没有多少瓜葛,"高贵"提包的表意作用,在于它在成功地化大血本做了广告后,故意售价很贵,这个牌子的提包要几万元。提包再贵也只是她的零花钱中的一个部分,于是牌子提喻提包,提包提喻财富。如果这位女士买这个提包挎到街上,是因为一位大明星作了这个提包牌子的"代言人",而这位女士是大明星的崇拜者,如果是这样,她挎的这个提包就是转喻,指向她的"时髦新潮"。

弗洛伊德在心理分析奠基名著《释梦》中指出,梦有两个重要组成方法,即凝缩(condensation)和移位(displacement)。拉康认为弗洛伊德说的这两种梦的方式,就是隐喻和转喻。凝缩即隐喻,不同事物某一方面的类似性,使它们之间可以联系起来;而移位即转喻,转喻是成分之间的空间邻接性。在拉康看来,欲望是转喻。欲望指向无法满足的东西,其喻旨与所有的符号意义一样,必须不在场。欲望的转喻本质,使它永远得不到满足的原因。符号转喻永远不可能代替喻旨意义,一旦意义在场,就不再需要符号。同样,一旦欲望达到了目的,欲望就不能再叫做欲望,欲望就消失了。这是欲望的符号修辞本质所决定的。

拉康的解释,是用语言修辞来解释弗洛伊德讨论的心理现象,但实际上组成梦的是形象符号而不是语言,弗洛伊德和拉康讨论的,都是符号修辞。

4. 符号比喻的各种复杂变体

在语言修辞学中,比喻有各种延伸变化的分类,但是术语相当混乱,因此下文关于符号修辞比喻变体的讨论,不得不先把语言修辞中的比喻变体略加整理说明,然后扩展到符号修辞。

倒喻(reversed metaphor)把喻体放在喻旨前面,B 如 A,例如《长恨歌》中

"芙蓉如面柳如眉"。一般说来，喻旨与喻体颠倒不会影响理解，因为喻体往往是符号文本的组成部分，而喻旨离符号的表达组合比较远。电影中一条凶恶的狼狗垂着舌头先出来，后面跟着坏人出场；先有残叶萧索，然后流浪汉孤苦伶仃；先出现春日垂柳燕子呢喃，然后出现恋人成双。电影观众绝对不会搞错，这是以狼狗比恶人，以冬景比心情，而不是相反。

实际上符号修辞的比喻，倒喻比"正常顺序"的隐喻更多，喻体可以提供背景，烘托气氛，而喻旨后出强调意义所在。所以电影中"芙蓉＋面"，远多于"面＋芙蓉"。上一节分析广告时，已经强调了这一点。在没有线性顺序的符号文本中，例如展览会的建筑与展品之间，室内装修的挂图与整体风格之间，喻体与喻旨之出现无先后，但是喻体总比喻旨更超常而引人注目（例如车展上的车模与汽车），接收者一般先注意喻体，然后注意喻旨。

潜喻（submerged metaphor）A（如 B，因此）有 B1，其中 B1 是 B 的一个延展的品质或行为。例如被侮辱的女人叫起来："拿开你（如狼的）爪子！"钱锺书在《围城》中说某女士穿得太暴露："又有人叫她'真理'，因为据说'真理是赤裸裸的'"，全句应当是"真理（像她的穿着一样）赤裸"。《管锥编》中引卡西尔的《象征形式哲学》，指出比喻的两造"引喻取分而不可充类至全"，又引《南北徽词雅调》为例："蜂针儿尖尖做不得绣，萤火儿亮亮点不得油。"[①]这是否定式地使用潜喻：A（不如 B，因此）不能完成 B1 功能。

在符号修辞中，潜喻使用得相当广泛，电影符号学家认为蒙太奇是符号隐喻，但蒙太奇很有可能是符号潜喻。电影中某人暴怒，炉子上的咖啡壶煮沸溢出溅脏了桌布：咖啡壶（也像人一样暴怒地）沸腾了。电影里描写恋爱中的青年女子，喜欢在家里穿男人的大号衬衫，这是关于她享受爱情的潜喻，略去的环节是她晨起时随手抓到的是男人留下的衣服。据说宋徽宗庭考画家，出题《踏花归去马蹄香》，某画家画了几只追逐马蹄的蝴蝶，得到嘉奖：花香无法画出，其延展行为却可以描绘。

曲喻（conceit），是潜喻进一步展开，A（如 B，因此）有 B1 - B2 - B3："他（如狼）永无满足，每天寻找新的牺牲品，得意时就狂啸。"很多广告是曲喻。例如伊

① 钱锺书：《管锥编》，《毛诗正义 · 大东》，北京：三联书店，2007 年，第一卷，第 254—255 页。

利奶的一则广告，某明星女孩喝了牛奶，神清气爽地伸展四肢，跳了起来，跳出舞步，而舞步落在一架巨大的钢琴上，白键黑键中流出动听的音乐。

很多传说和史诗的情节，是概念比喻的曲喻式展开。例如说圣杯是耶稣与门徒“最后的晚餐”用的杯子，只有最勇敢最纯洁的骑士才能找到它，找到圣杯者就是骑士中的翘楚，因此情节的主要部分就成为对骑士勇敢和纯洁的考验；再如孙悟空因闹天宫而被罚囚禁，因囚禁而必须感谢救助者，因而必须护送唐僧去西天，而唐僧是肉骨凡胎，不能腾云驾雾，必须一步步走去，从而必须有九九八十一难。

类推(analogy)：A 对 C 就相当于 B 对 D，可以紧缩为 A 是 C 的 B。“他对于这个小镇，就像狼对于羊群”，化成类推就是“他是这个小镇里的一头狼”。类推实际上是所有比喻的预设语境，所有的比喻都是类推的缩写而已。某经理“像狮子一般怒吼”，说全了就是“他(对办公室人员)，就像狮子(对森林里的野兽)一般怒吼”。电影中可以是镜头组与蒙太奇的配合：艳红的大丽花，大丽花背后的阳光刺目，遮盖了大丽花的红色，让它变得边缘模糊，一群皮靴踩过，把农田踩烂。这里的类推是：“田野被兵灾蹂躏，就像花朵在夏日干枯。”

“反喻”(antimetaphor)或称“类逻辑比喻”(paralogical metaphor)，即反逻辑的比喻，或很难找到比喻像似点的比喻。反喻往往形式上是个明喻，因为有比喻词强迫解释者不得不接收这个比喻。从符号学角度来看，明喻的连接并不在喻旨与喻体有没有像似点，而在于修辞结构本身对文本的制约。

由于符号明喻没有语言明喻的“谓词”，只有文本组合的修饰关系，因此反喻更为简便多样。语言的反喻，只出现于现代先锋诗歌等反常文体中，而符号反喻也不能出现于广告等需要解释明白的地方，只能出现于以反常为立足点的艺术中，尤其在现代先锋艺术中。例如波洛克(Jackson Pollock)的“滴沥”画《秋天的节奏》(Autumn Rhythm)，用刀、杖、毛巾等把颜料泼洒在画布上，此画与标题完全无像似点；同样，黑塞(Eva Hesse)的布挂条装置，称为《意外》(Contingent)；菲尤(Robert Filliou)用金属丝和板材搭建的装置，《通灵音乐第五号》(Telepathic Music 5)，都是标题强加相似点反喻。

由于现代形式论的发展，二十世纪对修辞学的兴趣复兴，但是真正把修辞学变成一门崭新的学科，是符号学。对修辞学来说，扩展到全部符号领域，是宝

贵的再生机会。现代修辞学一个多世纪的迅猛发展，已经使符号修辞成为修辞学的主要发展方向。反过来，修辞学为符号学打开了一个新境界。某些符号学的基本规律，例如关于像似性与指示性的讨论，关于组合与聚合的讨论，最终呈现为一个修辞问题，从根子上揭示修辞问题的基础。关于图像的修辞，多渠道媒体的修辞，都比语言层面的修辞复杂得多。还有些重大问题，例如象征、反讽，在语言范围内一直无法讲清楚，只有到符号学内才能谈透。因此，符号学成为修辞学复兴的前沿阵地。

5. 象征：与"符号"的混用

各种符号修辞格中，最难说清的是象征。这个概念使用得最多，意义却最混乱，而且符号与象征两个词经常被混用。讨论如何区分象征与符号的论著，在中文中很多，越讨论越糊涂。在西语中，symbol 与 sign 这两个词更加混乱，不少符号学家用了整本书试图澄清之，例如托多洛夫的《象征理论》[①]，只是把问题说得更乱。本来这个问题应当可以用符号学来澄清，可能也只有符号学才能澄清。但恰恰是在西语的符号学著作中，这个问题弄得比其他学科更乱，因为在西语中，象征 symbol 一词经常被当作"符号"意义来使用：西方符号学家们自己成为混乱的原因。

古希腊语 symbolum 语源意义是"扔在一起"，表示合同或约定。在现代西方语言中，symbol 有两个非常不同的意义。《简明牛津词典》对 symbol 一词的定义是：① 一物习俗上体现了、再现了、提醒了另一物，尤其是一种思想或品质(例如白色是纯洁的 symbol)；② 一个标志或字，习惯上作为某个对象、思想、功能、过程的符号，例如字母代替化学元素、乐谱标记。[②]

前一定义，对应汉语"象征"；后一定义，对应汉语"符号"。西语中 symbol 兼为"符号"与"象征"，乱从此出。索绪尔对此很清醒，他的定义中符号必须是任意武断的，用 symbol 则说不清。他说："曾有人用 symbol 一词来指语言符号，我们不便接受这个词……symbol 的特点是：它不是空洞的，它在能指与所

---

① 茨维坦·托多洛夫：《象征理论》，北京：商务印书馆，2004 年。

② *The Concise Oxford Dictionary*, Ninth Edition, Oxford: Oxford University Press, p. 1411.

指之间有一种自然联系的根基。”[①]他说的是 symbol 作为“象征”，不符合他的“符号”定义，在符号学中应当拒用以免混淆，但是他无法纠正每个西方学者。

应当说，在中文中，“象征”与“符号”这两个术语本不混淆，混乱是在翻译中产生的。西方人混用，翻译也只能在“象征”与“符号”中摇摆。影响所及，中国学界也不得不参与这种混乱。中国学者自己的书，也会弄混了本来清楚的汉语词汇。我们让西语乱及汉语，这真是令人遗憾的“中西交流”。

例如有一本国内新出的学术书，说是 symbol 此词，“用于逻辑、语言及符号学、心理学范畴时，多译作‘符号’；而用于艺术、宗教等范畴时，则译为‘象征’”[②]。这话实际上是说汉语中“象征”与“符号”同义，只是“象征”只出现于艺术学和宗教学，这种“按学科”处理译名，显然行不通。

影响所及，当代汉语的日常用语中，也出现了“符号”与“象征”的混乱，例如说：“超女是当代文化的符号。”正确的表达应当是“象征”，因为任何一个名称，本来就是符号，说这话的人是想说“超女”节目已经变成一种特殊的符号，即象征。

钱锺书对这个纠葛的处理一清二楚。《管锥编》第三卷中说：“符号即 sign，symbol。”[③]钱锺书的处理原则是：symbol 接近汉语“符号”时，译成“符号”；接近汉语 “象征”时，译成“象征”。一旦弄清原文究竟是符号还是象征，就以我为主地处理，不必凡是 symbol 都译成“象征”，这样汉语能反过来帮助西语理清这个纠结。因此，本章下面几节的目的，是把汉语的术语“象征”与“符号”区分清楚。

首先，西方学者由于两词意义接近，所以每个人有一套自己的理解，经常说不通。有些学者认为符号是浅层次的，象征是深层次的。甚至有西方论者认为符号是“直接”的，而象征是其“背后的潜在意义”。[④] 持这种看法的主要是某些

---

① 索绪尔：《普通语言学教程》，北京：商务印书馆，1980 年，第 103—104 页。

② 贺昌盛：《象征：符号与隐喻》，南京：南京大学出版社，2007 年，第 5 页。该书同一页上又说：“西语语境中的‘象征’偏重以形象指涉理性思辨的对象，但当这一‘形象’日渐脱离其具体的形态状貌而被单一的‘语言符号’所替代时，‘象征’就成了一种纯粹的语言现象。”

③ 钱锺书：《管锥编》，陆机《文赋》论卷，卷三，北京：三联书店，2007 年，第 1864 页。

④ Miranda Bruce-Mitford and Philip Wilkinson, *Signs & Symbols, An Illustrated Guide to Their Origins and Meanings*，台北：2008，p. 2.

人类学家，他们思想中的“符号”，看来只是某种图像、文字或类似文字的记号(notation)。弗洛姆说：“符号是人的内心世界，即灵魂与精神的一种象征。”①此话的意思似乎是符号范围比象征小，只是一种象征。本章下一节将说明，象征只是很特殊的一种符号。

弗洛伊德认为梦的冲突-压制-替代机制使梦中出现显义与隐义，显义(manifest)是“图像的-字面的”(pictorial-literal)，隐义(implicit)即是“象征意义”(symbolic)。② 拉康却说：“Symbolic Order 即符号的世界，它是支配着个体生命活动规律的一种秩序。”按他的意思，Symbolic Order 即“符号”，即“秩序”，应当译成“符号界”才正确。艾柯就一针见血地说：“拉康称作‘Symbolic Order’，而且说是与语言联系在一起，实际上是‘符号界’(Semiotic)。”③

卡西尔名著《人论》一书的名句，“人是 animal symbolicum”，现在一般译成“人是使用符号的动物”，但是也有人译成“使用象征的动物”，也有重要著作用此说。④ 卡西尔原书在这两个术语上有特殊用法：他把 sign 解释为动物都会有的“信号”，而把使用 symbol 看成人的特点。⑤ 那样的话，symbol 必须是“符号”。谢冬冰考察了卡西尔著作的历年中译处理方式，并且讨论了卡西尔自己的解说，结论是“从其整体的认识论来看，他的哲学是符号哲学，而不是象征哲学，但是全面地看，在讨论艺术与神话的发生时，很多地方，symbol 一词应理解为象征”⑥。这种乱局，实际上使卡西尔此术语变成不可翻译。

同样的错乱祸及译者多得很。巴尔特的《符号帝国》说日本民族就是个 symbolic system⑦；哲学家桑塔延纳说，“猿猴的声音变成 symbolic 时，就变得

---

① 埃里希·弗洛姆：《被遗忘的语言》，北京：国际文化出版公司，2001 年，第 31 页。

② Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, quoted in Agnes Petozc, *Freud, Psychoanalysis, and Symbolism*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1999, p. 64.

③ Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 203. 百花文艺出版社 2006 年中文译本《符号学与语言哲学》中无此节。

④ 例如王一川：《语言的胜景：外国文学与语言学》，海口：海南出版社，1993 年。王一川说此语引自甘阳所译卡西尔：《人论》，上海：上海译文出版社，1985 年，第 87 页。《人论》各版中都译成“人是使用符号的动物”。

⑤ Ernst Cassirer, *Essay on Human Being*, 1944.

⑥ 谢冬冰：“符号还是象征？”，见《表现性的符号形式：卡西尔·朗格美学的一种解读》，上海：学林出版社，2008 年，第 47—54 页。

⑦ Roland Barthes, Empire of Signs, New York: Hill & Wang, 1982, p. 5.

崇高了"[①];弗赖说 symbol 是"文学作品中可以孤立出来研究的任何单位"[②]。这些人说的都应当是"符号",但是中译却全都译为"象征"。

布迪厄著名的术语 symbolic capital,不少学者译成"象征资本"[③],也有一些译者翻译成"符号资本"[④],中文论者也两者混用。按布迪厄的本意,恐怕最好译成"符号资本"。首先因为这个概念与"社会资本"、"文化资本"、"经济资本"对比列出,布迪厄指出:"symbolic capital 是其他各种资本在被认为合法后才取得的形态。"[⑤]各种资本,要经过一番转换才能变成 symbolic capital,当译为"符号资本"为宜。

克里斯蒂娃与博德利亚直接将"符号"与"象征"对立,围绕此对立展开论辩。克里斯蒂娃的论辩围绕着"符号的"(Semiotic)与"象征的"(Symbolic)两个层次展开。"符号的",是"前俄狄浦斯的"(pre-Oedipal),焦点集中在"子宫间"(Chora);当一个孩子获得了语言,就不得不臣服于"象征的",后俄狄浦斯的符号系统(sign system)。在克里斯蒂娃的术语中,"符号的"大致相当于拉康的"想象界"。我们只能说,这是她独特的用法。[⑥]

博德利亚早期认为现代性的发展是从象征秩序到符号秩序,中期认为现代性是从符号秩序发展到象征秩序。[⑦] 但是在他的思想中,"符号"不同于"象征"。博德利亚 1972 年的著作《符号政治经济学批判》被认为是转向的路标性著作,在此书中他举了一个简易的例子。结婚戒指是"一个特殊的物,象征着夫妻关系";而一般的戒指并不象征着某种关系,因此一般的戒指是"一种他者眼中的

---

① George Satayana, *The Life of Reason: The Phases of Human Progress*, New York: Dover, 1905, p. 67.

② Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton: Princeton University Press, 1957, p. 34.

③ 例如褚思真、刘晖译:《言语意味着什么》,北京:商务印书馆,2005 年。

④ 例如李猛、李康译,邓正来校的译本很重要的布迪厄社会学著作《实践与反思:反思社会学导引》(中央编译出版社,1998 年);又如陶东风译:《文化与权力:布尔迪厄的社会学》,上海:上海译文出版社,2006 年,第 9 页。

⑤ Pierre Bourdieu, "The Forms of Capital", In J. Richardson (ed) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York: Greenwood, 1986, pp. 241 - 258.

⑥ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press, 1984, pp. 19 - 24.

⑦ 高亚春:《符号与象征——波德里亚消费社会批判理论研究》,北京:人民出版社,2007 年,第 6—9 页。

符号”，是“时尚的一种，消费的物”。而消费物必须摆脱“象征的心理学界定”，“最终被解放为一种符号，从而落入到时尚模式的逻辑中”[①]。这段话的意思是，象征有心理意义，而符号则有时尚意义。这是博德利亚个人化的理解，我们只能说戒指与结婚戒指是两种不同的“象征符号”。既然博德利亚有自己的独特定义，我们只能按他的用法处理他文中的“象征”与“符号”。

的确，这两个词在西语中是从根子上混乱了，每一个论者自己设一套定义，更加剧了混乱。甚至符号学奠基者皮尔斯，也把这两个关键的关键词说得更乱。他使用 symbol 一词，指符号三分类之一的规约符号，即与像似符号、指示符号不同的，靠社会规约性形成与对象关联的符号，他这是在 symbol 的“符号”、“象征”复杂意义上再添一义。但是他又花了很长篇幅强作解释：“与其说这是赋予 symbol 一种新意义，不如说返回到原初的意义。”

> 亚里士多德认为名词是一个 symbol，是约定俗成的符号。在古希腊，营火是 symbol，一个大家都统一的信号；军旗或旗子是 symbol；暗号（或口令）是 symbol；证章是 symbol；教堂的经文被称为 symbol，因为它代表证章或基督教原理考验用语；戏票或支票被称为 symbol，它使人有资格去接受某事物；而且情感的任何表达都被称为 symbol。这就是这个词在原始语言中的主要含义。诸位考验判定他们是否能证实我的声明，即我并没有严重歪曲这个词的含义，并没有按我自己的意思使用它。[②]

皮尔斯这话欲盖弥彰，他的确是“按自己的意思使用它”。他举的 symbol 例子中，“教堂经文代表基督教原理”，明显是象征；营火、军旗或旗帜，都是典型的（邻接性）指示符号；至于“情感的任何表达”，则是以像似符号居多（例如表情、手势、身体动作）。他说的“回到希腊原意”，在西方可能是一种为自己辩护的好策略，但是这种自辩，无法说明他把 symbol 用作“规约符号”符合传统。皮尔斯很能造词，他没有必要用此旧词。本书前面第三章第七节讨论规约符号

---

① 博德利亚：《符号政治经济学批判》，南京：南京大学出版社，2009 年，第 47—49 页。

② J. Buchler(ed) *Philosophical Writings Peirce*，1955，转引自涂纪亮：《皮尔斯文选》，北京：社会科学文献出版社，2006 年，第 292 页。

时，绝口不提皮尔斯这个术语，也不跟随他的解释，就是想把这个麻烦的辨义推迟到本节再谈。

事到如今，最好的办法是西文取消 symbol 的第二义，即不再作为“符号”或“规约符号”的意义，全部改用 sign。这当然不可能。语言问题无法由学界下命令解决，况且学界自己混用最严重。中西语词义本来就不对等，意义混乱的地方也不一样，翻译或沿用西说时必须仔细甄别。西方人可以交替使用 symbol 与 sign，虽然引起误会，至少行文灵动。西人的用法，不是我们把符号译成象征的理由：在汉语中，象征与符号不能互相替代。

幸好，本书不必代西方学界澄清西语 symbol 的混乱，本书只讨论中文里的象征。中国的符号学可以幸免于乱，只要我们在使用时不跟着西方著作乱跑。

6. 生成象征的方法

在语言修辞学中，象征是个很不容易定义的修辞格。索绪尔在讨论德国史诗《尼伯龙根指环》时说：“史诗作者，或甚至历史作者，在叙述两军交锋时也介绍两位首领之间的战斗……这样首领 A 与首领 B 的决斗就不可避免地成了象征。”[①]这种“以将代军”的手法，是一种以部分代全体的提喻。我们说过索绪尔对 symbol 一词小心翼翼。在这里用“象征”义，倒是没有错，它符合象征的形成方式。

显然，“以将代军”，不是一个语言问题，在舞台演出中更明显，在中国小说、戏曲、电影（例如电影《赤壁》）中用得更普遍，因为象征概念本身就具有超语言的符号修辞性质。这就是为什么象征在语言修辞学范围中难以说清：或许在符号修辞学中反能说清楚。

我们从象征最基本的情况说起，尽量说得简单明确。首先，无论哪一种象征，原先都是比喻。这就是为什么许多作者在使用中经常混用比喻与象征。一本中国作者写建筑的书，说罗马帝国的凯旋门等公共建筑，是“通天之门”的“隐

---

① 转引自托多洛夫：《象征理论》，北京：商务印书馆，2004 年，第 366 页。

喻”，紧接着又说凯旋门是“皇权神权的象征”。① 这两句话都没有错，但是为什么凯旋门不是“通天之门的象征”？不是“皇权神权的隐喻”？或许应当允许学者们换着用以增加文采，但是接得如此之紧，而我们读起来依然不觉得有错，说明这两个术语（无论在中文和西文中）有很大部分意义重叠。

笔者认为，象征不是一种独立的修辞格。象征是二度修辞格，是比喻理据性上升到一定程度的结果（关于理据性滑动，请参看本书第十一章），它的基础可以是任何一种比喻（明喻、隐喻、提喻、转喻、潜喻等）。象征与被象征事物之间的联系，可以取其像似性，也可以取其邻接性。但是象征在修辞形态上，与其他比喻实际上无法区别，因此在语言修辞中无法说象征是一种独立的修辞格。“易中天是新国学热潮的象征”，出发点是转喻；“黑色是闻一多晚期作品忧郁情调的象征”，出发点是提喻；“O 象征太阳金色的阳光”，出发点是跨渠道通感比喻。

钱锺书说“同喻异边”，象征原来就是比喻，也可以多边。龟在中国古代，因为相似而象征长寿，为中国寿文化的主要符号，成为重要礼仪元素。元代之后，俗文化兴起，龟与蛇等肮脏爬行动物生活在一道（邻接）而被喻为通奸男子，从而延伸出“龟儿子”、“王八蛋”等侮辱用语。这两种象征根据不同，在同一文化中似乎也并不冲突，可能因为使用的语境有很大的文化等级差。叶芝曾声称：“当隐喻还不是象征时，就不具备足以动人的深刻性，而当它们成为象征时，它们就是最完美的了。”②叶芝明白象征的确是比喻的发展。

上文已经说过，概念比喻。总是跨语言跨媒介的。象征的“喻体”总是跨媒介，因此准确地说，象征的出发点，往往是概念比喻。例如十字架、新月、万字之于基督教、伊斯兰教、佛教，这些象征无论用什么媒介表现，无论是图像、雕塑、语言、手势来表现，依然是同一个象征。

经过如此的变异与积累之后，象征的意义所指总是比较抽象，经常是无法“意释”的精神境界（état d'âme，例如佛教中用莲花象征纯洁），或是不太容易用别的方式表达的（例如经轮象征佛法），甚至难以形诸语言的事物（例如品牌象征趣味品位、社会地位）。这就为什么本书强调象征必须在符号学中才能讨论

---

① 戴志中：《建筑创作构思解析》，北京：中国计划出版社，2006 年，第 20—21 页。

② W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, New York: Macmillan, 1961, p. 45.

清楚。哲学家谢林说象征是“以有限方法表现的无限”，这个定义措辞不明晰，但大致点出了象征喻旨说不清的特征。荣格说得比较明确：“象征意味着某种对我们来说是模糊的、未知的、遮蔽的东西。”①

卡西尔一方面把 symbol 最普遍化，等同于符号；另一方面又给 symbol 最“精神性”的定义。他说：“‘symbolic form’应理解为一种精神能量，借其之助，一种精神内容，和一种具体的感性 symbol 相联系，并内在地属于这 symbol。”②卡西尔这两种对 symbol 的理解是矛盾的。如果推演他的逻辑，把人定义为“使用精神能量的动物”，就落入千年老生常谈了。

刘熙载《艺概·词概》名言：“山之精神写不出，以烟霞写之；春之精神写不出，以草木写之。故诗无气象，则精神无所寓矣。”写不出的“精神”，宜以形象表现。只不过刘熙载说的是“词”这种文学体裁，是指描写这些形象的语言。此时我们就看到了象征的符号载体的多媒介性：“烟霞”、“草木”这些形象，可以是景色（物象），可以是美术、照片、电影等再现（图像），可以是文词，可以是文词描写的场景（语像），可以是文本集合形象。例如文学作品景色描写（文本景象）：《黄土地》整个电影，《边城》整本小说构成一个形象象征。

在某些特定情况下，象征也可以不涉及如此大规模的或过于抽象的“精神意义”，而使用于非常具体的效果：给人贺喜画上红蝙蝠，象征“洪福齐天”；往新娘床下放红枣、花生、桂圆、瓜子，喻“早生贵子”。这些只是利用“语音像似”祈福，钱锺书先生称之为“声音象征”（sound symbolism）。的确，有人因字音字形罹文字狱。雍正时，翰林官徐骏在奏章里，把“陛下”的“陛”字错写成“狴”字，雍正帝见了大怒，然后徐骏的诗集里又被找出了两句诗：“清风不识字，何事乱翻书？”于是说是诽谤清朝，徐骏死罪。此时使用象征，只是因为符号发送者不便直言其义，或是被断定有意不直言。“隐秘”的意义，被居心叵测地“用象征表达”。

因此象征可以有一系列规模迥异的表现方式，从单元符号，进入大规模文本符号；从物象，到图像，到语像，到文本景象。有论者提出，象征就是“被赋予

---

① Carl Jung, *Man and His Symbols*, New York: Dell, 1964, p. 3.

② Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Form*, 1988, p. 43.

文化意义的符号"[1],这个定义过于宽松了。符号意义大都与文化有关,否则任何人际符号交流都不可能。象征是某种比喻在文化社群反复使用,意义累积而发生符用学变异而形成,其意义往往是比较抽象而难说清的精神。

正因为象征不停留于比喻,靠反复使用,积累起超越一般比喻水平的富厚意义,因此,象征必有一个意义形成过程。文化对某个比喻集体地重复使用,或是使用符号的个人有意对某个比喻进行重复,都可以达到意义积累变成象征的效果。

社会性反复使用,可以让一组比喻积累足够的对应文化意义,把它们转换为象征集合。《诗人玉屑》卷九"托物取况",开出比喻转象征的方式:"诗之取况,日月比君后,龙比君位,雨露比德泽,雷霆比刑威,山河比邦国,阴阳比君臣,金玉比忠烈,松竹比节义,鸾凤比君子,燕雀比小人。"如此排列一一对应,可能过于机械,但是作诗的人把它当作教科书一一遵循,象征的文化累积就产生了。所以上文引叶芝,说象征是"完美的比喻",恐怕是诗人的一厢情愿:象征与任何符号修辞一样,可以非常俗气。

中国的风水术就是复杂的象征集合。建筑选址负阴抱阳:前面有案山,有池为朱雀,有小折河应"金带环抱";背面有座山,为玄武,东边引水成渠以喻青龙,西边有路谓之白虎。风水的象征集合,起始是为官宦人家社会欲望比喻。

许多象征历史久远。例如华表,原先是一种路标,尧舜时代为供百姓告状的"谤木"。晋代崔豹说:"今华表木也,以横木交柱头,状若花也,形似桔槔,大路交衢悉施焉。或谓之表木,以表工者纳谏也,亦以表识肠路也。"后世华表的路标与"谤木"功能早已消失,上面不再刻以谏言,而为皇权天授的云龙纹所代替,是皇家建筑的一种特殊象征。而在当代,则成了中华民族的象征。因此华表的象征意义,是历史性地累积与变易所得。国家旗徽,城市地标建筑,王室贵族纹章,机构标识,直到品牌图像,都是靠一再复现方式形成象征意义积累。各种宣传或广告,绝对不会轻易放过突出象征标志的机会,结果是更加推动某些形象成为象征。

数字学(Numerology)研究数字变成文化中的象征的过程。在所有数字

---

① 陈华文:《文化学概论》,第八章"文化符号与象征",上海:上海文艺出版社,2004年,第148页。

中，十二是最受欢迎的，希腊有十二主神，中国有十二生肖，伊斯兰教有十二伊玛目，红楼中有金陵十二钗。当然这一切应当追溯到一年十二个月，黄道十二宫。耶稣有十二门徒，这个数字的意义来自《旧约》。在以色列旷野里有十二股活泉解渴，此后成为犹太的十二支派。耶稣如果真选了十二个信徒，或是耶稣门徒自称有十二人，可能就是想到十二这个犹太民族的象征数字，让他们代表整个民族；如果十二是基督教建立后声称的，更是有意追溯犹太教渊源。不过拿破仑竟然封十二元帅，那就是别有用心地利用“数字学”原型象征了。

社会性象征可以很隐蔽，例如艾略特《荒原》中依靠的象征集合，是古老的繁殖神神话，因为变形过于复杂，艾略特不得不在再版时加了许多注。原型象征意义竟然要用注解说明，这是很少见的例子。原型象征，即在人类各部族，甚至全体人类经验中，植根很深的某些比喻。例如太阳象征真理或阳刚，月亮象征美丽或阴柔，春天象征希望，四季象征生命。象征需要积累，而原型象征更是因为历史积累深厚。考虑到在有记录的艺术与文学出现之前很久，人类已经有上万年的符号文化史，原型必然是意义强大的象征。

荣格认为组成集体无意识的主要是原型象征(architypal symbol)。原型是人心理经验中的先在的决定因素。促使个体按照他的本族祖先所遗传的方式去行动。人们的行为，在很大程度上是由这无意识的原型所决定的。神话象征影响着我们的行为，尤其是情感活动。在梦、幻想、宗教、神话、传说中，这些原型会显现出来。

荣格认为集体无意识构筑原型的另一种模式，是印度教和佛教中的曼陀罗(Mandala)，指的是一种回旋整合。在不同文化中反复出现的人类力求整体统一的精神努力。[①] 弗洛伊德的学说是悲观的，他看到的是阴暗的力比多力量无可阻挡，人只能略做些敷衍塞责的对抗；荣格的原型象征说却是乐观的，他把原型象征看成一种人类试图企及神圣的努力。

与原型的久远相反，艺术作品用特殊的安排，有意让一个形象多次使用，也可能获得意义更深远的象征意义。英国莎士比亚研究专家卡洛琳·斯博琼

---

① C. G. Jung, *Memories*, *Dreams*, *Reflections*, New York: Vintage Books, 1961. 其中说：“我知道，发现曼陀罗作为自我的表现形式，是我取得的最终成就。”

(Caroline Spurgeon)1935年首先分析莎士比亚戏剧中的“复现形象”(recurrent image),发现“复现”使形象成为象征。例如《哈姆雷特》剧中的疾病形象,《麦克白斯》中的“赤裸婴孩”形象。布鲁克斯在《精制的瓮》一书中进一步研究了复现语象累积意义的方式,以至于弗赖评价说:“对复现语象的研究是新批评的主要方法之一。”①

如果复现之中,这些比喻形象指向一个主题,即“主题形象”(thematic image),此时变成象征的过程就更加强有力。孔尚任的《桃花扇》中反复提及的扇子(提扇、溅扇、寄扇、撕扇)使它成为爱情中女子的气节与国难中民族气节的象征;俄国导演祖亚金瑟夫的电影《归来》中重点而反复出现的“爬高”形象,成为孩子长大的象征。

如果要缩短重复所需要的篇幅或时间,艺术家经常建立自己设置的“私设象征”,即用各种方式直接将比喻指向主题,此时往往称为“象征性比喻”。毕加索名画《格尔尼卡》的象征“黑白灰三色是压抑,公牛象征兽性与黑暗,而受惊的马代表人民”。这是他自己设置的,用的方式是映现,即使在形象的配合中显示与对象(格尔尼卡轰炸惨案)的共型性。上面引用的是他事后的说明,但是当时观众,靠标题的明晰作意义主导,也能看懂这样的象征配置。惠特曼纪念林肯的名诗《当紫丁香最近在庭院开放》开头两行:

> 每年开放的紫丁香,那颗在西方陨落的星
> 和我对我所爱的人的怀念

此处紫丁香的象征意义被直接点明,当然这个象征只能在这首诗的范围内起作用,可以说是一个比喻。只是因为这个比喻的喻旨是一个比较抽象的、难以说明精神状态,有论者称之为“象征式比喻”②,布鲁克斯与沃伦称之为“带比喻陪音的象征”③,但是终究还是比喻。叶绍翁诗“满园春色关不住,一枝红杏

---

① Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, 1957, p. 58.

② Joseph H. Wicksteed, *Blake's Innocence and Experience*, Norwood, Pa: Norwood Editions, 1978, p. 23.

③ Cleanth Brooks & Robert Penn Warren, *Understanding Poetry*, New York: Henry Holt, 1950, p. 581.

出墙来”中，红杏只是春色的隐喻。后世“红杏出墙”变成象征，则是使用社群共同的文化积累，不是诗人原先设立的。

因此，要形成一个携带着精神意义的象征，有三种方式：文化原型，集体复用，个人创建。如果把这三种方式结合起来，创造象征往往效率极高。希特勒创用的 Swastika（反向万字）象征，利用了雅利安原始神话中的原有符号，加以个人设置，信徒们坚持重复，在暴力实践中填充“雅利安种族主义神话”内容，结果成了纳粹法西斯主义令人恐怖的象征。

当代社会品牌的建立方式类似象征。大公司的商标图像称为 Logo（如耐克的钩，麦当劳的 M，肯德基的老人，英特尔的字形，奔驰车的蓝黑图标等等），原本是有理据性的符号修辞（例如 M 字母是品牌的缩写）。随着全球化的使用，象征性增加，远远超出原先“意图定点”的意义，延伸义扩大到全世界，消费者只认图标而不管“真实品质”，大量的品牌产品，其实都是在第三世界的工厂里生产，商品图标的象征意义，远远超出全球化之前的文化想象。当全球化向纵深发展，西方出现了“反 Logo 霸权”运动。[①]

商品标牌追求象征化，当代大众传媒则提供了加速象征化所需要的复用机会，而且把这个需要相当长时间的过程缩得很短。广告为品牌提速的过程，也见于大量网络语，如“打酱油”、“俯卧撑”、“躲猫猫”、“被增长”，因为众人接上，在网上大量重复，直到最后成为具有特殊象征意义的表现方式。当代迅速爆红的名人，也是这样一种网络与大众之间接力的人物象征。

这是所谓后现代社会在象征化上的一个特点。哈贝马斯认为：“现代的艺术作品，其特征在于本质性和暂时性的统一。当下特性在艺术、时尚、新颖与游手好闲者、天才、儿童的外表之间建立起了亲密的关系。”[②]这个趋势愈演愈烈，速度越来越快，例如芙蓉姐姐、犀利哥、凤姐之类弄乖卖傻的人，忽然成为全国名人，而且代表了一种概念，一种值得人们追求的“平民神话”象征。起先有人解释说这是中国人喜欢“围观笑话傻子”的恶习，众人传看的实际心理是嘲弄这些人；事到后来，恐怕是这些人在笑话我们，笑话我们参与重复使用，为他们成功地象征化添柴加薪。毕竟，需要超大数量级的社会性使用才能造就象征，这

---

① Naomi Klein, *No Logo, Taking Aim at the Brand Bullies*, London: Harper Collins, 2001.

② 哈贝马斯：《现代性的哲学话语》，南京：译林出版社，2004 年，第 46 页。

不是一桩容易事。

7. 语言反讽与符号反讽

反讽(irony)是另一种超越修辞格的修辞方式。其他修辞格基本上都是比喻的各种变体,或延伸(如象征),立足于符号表达对象的异同涵接关系;反讽却是符号对象的排斥冲突。其余修辞格是让双方靠近,然后一者可以代替另一者,象征也只是加强了这个趋势;而反讽是取双方相反,两个完全不相容的意义被放在一个表达方式中。其余的修辞格是用各种方式接近一个意义;反讽却是欲擒故纵,欲迎先拒。因此反讽充满了表达与解释之间的张力。其他修辞格"立其诚"以疏导传达,使传达变得简易;反讽以非诚意求取超越传达的效果,使传达过程变得困难。无怪乎反讽最常见于哲学和艺术。

无论中西,哲人早已发现反讽是一种强有力的说服手段:道家,墨家,名家,他们的著作充满了反讽,柏拉图笔下的苏格拉底成就了西方思想的强大反讽源头。经过几千年思想家的努力,反讽在当代已经成为扩展为人性与社会的根本存在方式,成为文化符号学的本质特征。

作为一种语言修辞的反讽,机制已经相当复杂,至今为止,大部分关于反讽的讨论,也只局限于语言反讽。但是反讽从本质上说是符号性的,从下面讨论反讽与悖论的关系就可以看出。本书将从语言反讽说起,进而处理符号反讽,最后讨论作为一种文化局面的反讽。

反讽的修辞学定义,是一个符号表达的非但不是直接意义,而是正好相反的意思,这样的文本就有两层相反的意思:字面义/实际义,两者对立而并存,其中之一是主要义,另一义是衬托义。但是究竟这两者是何者为主要义,却依解释而变化,没有一定之规。

反讽不是讽嘲(sarcasm),不是滑稽(travesty),不是讽刺(satire),反讽定义宽得多。《史记·樗里子传》"滑稽多智",注曰:"滑,舌也。稽,同也。辨捷之人,言非若是,言是若非,能乱同异也。"如此定义,至少汉代的"滑稽",机智接近反讽。在现代汉语中,并非所有的滑稽都是反讽,大部分反讽也并不滑稽,只有某些类型的反讽可能带着讽嘲意味,两者并不同义。母亲对贪玩晚归的孩子

说:“奇怪了,你怎么还认识回家的路?”这不是嘲弄,而是反讽,表达愤怒比责骂更为有力。

可以在电影中找到大量符号反讽的例子。电影这样的多媒介符号体裁,可以用不同媒介传达不同意义。例如音画不合。日本电影《人证》中女主人公在台上讲话,画面却进入她战时与一个美国黑人士兵同居,杀死儿子的过程,以及跳崖前扔掉草帽的情景。中国电影《都市里的村庄》的主人公孤零零地在房间里徘徊,声音却是邻居阿芳婚宴上的吵闹喧哗。《小街》的主人公在动物园被残暴殴打,音乐却是动听的《妈妈留给我一支歌》。俄国电影《战争与和平》中,彼埃罗目睹法军镇压反抗者,枪毙第一个人有枪声,第二、第三个人倒下时,却没有枪声。苏联电影《斯大林格勒战役》结尾,两个德军俘虏在西伯利亚大风雪中举步维艰,一个说:“冬天的唯一好处是让人没有感觉。”另一个说:“你会讨厌沙漠,在那里你会像牛油一样被烤化。”[①]这最后一个例子的反讽,力量之强,远远胜过直接宣称“侵略者绝没有好下场”。一部战时电影,宣传任务极为迫切,却能以如此巧妙的反讽结束,的确很杰出。

反讽的定义可窄可宽,最宽的反讽定义是新批评派提出的,他们认为文学艺术的语言永远是反讽语言,任何“非直接表达”都可以是反讽。布鲁克斯说:“诗人必须考虑的不仅是经验的复杂性,而且还有语言之难以控制,它必须永远依靠言外之意和旁敲侧击(implication and indirectness)。”[②]弗赖也认为在语境的压力下,文学语言多多少少是“所言非所指”,诗中的文词意义多多少少被语境的压力所扭曲。

广义的反讽,在艺术语言中处处可见,哪怕在最简单的以浅白取胜的民歌中都无处不在。《茉莉花》词云“就怕看花的人儿骂”,“就怕来年不发芽”,都是调情挑逗语。一旦语义曲折反讽,就成了艺术,甚至堂而皇之成为中国音乐之代表。

明知无解故问,是一种常见的反讽。钱锺书的《管锥编》读《诗经·行露》“谁谓雀无角?何以穿我屋!谁谓鼠无牙?何以穿我墉!”是“明知事之不然,而

---

① 这个例子是2006届符号学班学生邓艮在作业中提供的,特此感谢。

② William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, New York: Knopf, 1957, p. 674.

反词质诘，以证其然”[1]。这种处理方式的一个变体是把比喻翻过来放在后面。《五灯会元》卷一六，“芭蕉闻雷开，还有耳么？葵色随日转，还有眼么？”

看起来《楚辞》中多的是这一类发问方式。[2] 钱锺书引蒋骥《楚辞余论》：“《天问》有塞语，有谩语，有隐语，有浅语；塞语则不能对，谩语则不必对，隐语则无可对，浅语则无对。”又引克尔凯郭尔，指出“思辨之问，知事理之有，而穷究竟委，故问”；而另一种“谲讽之问”，是“知事理之无，而发覆破迷”。问题是“屈子未必尽知所问之‘无可对’而问也”[3]。钱锺书认为《天问》并非明知其无解而问之的反讽之问，在屈原当年，人们可能真认为这些是天有能力回答的问题。

8. 反讽与悖论

讨论反讽，最纠缠的，是一个看来最浅层次的问题：反讽与悖论(paradox)的区别。反讽是“口是心非”，冲突的意义发生于不同层次。文本说是，实际意义说非；而悖论是“似是而非”，文本表达层就列出两个互相冲突的意思，文本的两个部分各有相反的意指对象，两者都必须在一个适当的解释意义中统一起来，只是悖论的矛盾双方都显现于文本。哲学中常用悖论“道可道，非常道”，或“沉默比真理响亮”；日常用语也可能常用悖论，例如说“我越想他，我越不想他”，表面上是自相矛盾的，实际上是说“他能让我想到的只有坏事”。

在文本层次上，悖论是无法解决的。只有在超越文本的解释中，在元语言层次上才能合一。例如上一节说的电影双渠道意义冲突，也可以看成悖论(即是把两个媒介的冲突信息，都看成是文本的部分)；其意义(在大风雪中的德国俘虏庆幸没有去非洲，到底是不是真话)，在表面上并没有定论，实际上观众都知道俄国严寒的威力，不会弄错意思。

反讽与悖论两者容易混淆，因为两者都是自相矛盾的表达方式，都是旁敲侧击，在许多思想家眼光中，两者也不必分。反讽现代研究的开山之作，克尔凯郭尔的名著《论反讽概念》，就不区分反讽与悖论。此书一开始就列出十五条论

---

① 钱锺书：《管锥编》卷一，《毛诗正义》，一一，北京：三联书店，2007年，第129页。

② 同上，第130页。

③ 同上，卷二，第953页。

点讨论反讽，第一条是“苏格拉底与基督的像似之处恰恰在于其不像似之处”[①]。这是悖论，不是反讽。在此书正文第一节中对此条有个注文：“基督说：‘我就是道路，真理，生命。’因为门徒们知道：‘论到从起初原有的生命之道，就是我们所听见，所看见，亲眼见过，亲手摸过的。’而苏格拉底的真理是隐蔽的。”[②]基督是显义的，直截了当的，苏格拉底则用希腊式智慧，用欲擒故纵的反讽。但是克尔凯郭尔的并置列举，却是一个悖论：苏格拉底与基督都试图传播真理，方法不同却殊途同归。

克尔凯郭尔全书，归结于一条悖论“credo quia absurdum（我相信，因为这是荒诞的）”[③]。为什么一本专门讨论反讽的书，用悖论开场，用悖论结束？克尔凯郭尔并没有解释。似乎至今也没有人认为这部名著混淆反讽与悖论需要辩解，这两者在符号表意机制上的确很相近。

新批评派的布鲁克斯在名著《精制的瓮》中说诗歌语言的特点就是悖论，但是他把悖论分成“惊奇”与“反讽”两类，就是说，悖论包括了反讽，反讽服从“悖论原则”[④]。但是布鲁克斯另一篇著名论文《反讽：一种结构原则》[⑤]，说反讽，是诗歌语言的普遍特点，是“语境对一个陈述语的明显的歪曲”。这也就是说诗歌（广而言之，一切文学艺术），其符号表意，多少总是所言非所指。如果那样理解，反讽就包括了悖论。那么到底何者包括何者？窄义地说，两者应当互相分开；宽义地说，两者混合可能是必要的。布鲁克斯把反讽与悖论都用于最宽泛的意义，即是艺术语言区别于科学语言的最根本特点。用于这个目的，混用倒是可以理解：无论是悖论的表现面双义矛盾，还是反讽的表面义与意指义矛盾，都是矛盾意义合一。

语言是单媒介的，而符号表意经常是多媒介，这就是为什么反讽在符号表意中出现得更多。反讽与悖论最大的共同点，是都需要解释者的“矫正解释”，

---

① 克尔凯郭尔：《论反讽概念》，北京：中国社会科学出版社，2005年，第1页。

② 同上，第8页。

③ 同上，第286页。

④ 克里安思·布鲁克斯：“悖论语言”，见赵毅衡编：《新批评文集》，天津：百花文艺出版社，2001年，第353—375页。

⑤ 克里安思·布鲁克斯：“反讽：一种结构原则”，见赵毅衡编：《新批评文集》，天津：百花文艺出版社，2001年，第376—395页。

矫正的主要工具是情景语境和伴随文本语境。一旦让伴随文本加入文本表意，符号表意究竟是反讽还是悖论就更难以判断。例如岑参的《白雪歌送武判官归京》"忽如一夜春风来，千树万树梨花开"，这是"夸大陈述"(overstatement)类型的反讽，口是心非，实在义"大雪"不显，需要读者解释出来。但如果把作为副文本的标题考虑进来，就成为双层意义都显示的悖论。

因此，一旦修辞学从语言扩大到符号，一旦多媒介表意成了常态，各种媒介的信息很可能互相冲突，互相修正。此时原先在单层次上的反讽，就会变成复合层次的悖论。所以，一旦进入符号修辞学，恐怕很难再区分反讽与悖论。例如，一个人说"今天天气太好了！"但是他手里拿了一把雨伞，或是脸上有诡异的微笑，或是当时正响雷，我们知道他说的话是反讽；如果我们把雨伞、微笑、响雷都看作多媒介符号文本的一部分，那他给出的就是一个符号悖论；如果把这些看成伴随文本，不是"正式文本"的一部分，那就是反讽。大部分符号文本，边界没有语言文本那么明确，因此在符号修辞学中，反讽与悖论很难分别，也可能不必分别。

无论是悖论或反讽，都是一种曲折表达，有歧解的危险，因此不能用于要求表义准确的科学/实用场合。还是用天气作例子。如果电视台气象报告天气很好，打出的图像却是乌云暴雨，电视观众就会认为电视台出错。在科学/实用传达中出现自我矛盾，接收者只能拒绝接收，等待澄清。

双关语反讽，也依靠发出者与接收者的文化背景相通，产生效果，在当代文化中，双关语大量使用于广告。广告与招牌这样的符号，明显有两个渠道。商品展示，是主渠道，意义最后要聚集到商品本身。正由于如此，广告或招聘文本可以拉开距离，因为商品的展示必然把意义"矫正"到广告制作者意图中的正确位置。广告的名与实距离拉开越远，实物能指需要矫正距离越大，广告就越是发人深思，给人印象越深刻。使用"相关不恰当"(relevant inappropiateness)符号表意的广告，广告反说，而商品正读。反讽式表意冲突加强了广告的"注意价值"(attention value)与"记忆价值"(memory value)。[①] 我们可以称之为广告与招牌取名的"远距原则"。

---

① Luuk Lagerwerf, "Irony and Sarcasm in Advertisements: Effects of Relevant Inappropriateness", *Journal of Pragmatics*, October 2007, pp. 1702 - 1721.

远距原则的第一种方法，是“写错”成语或现成语。理发店名为“一剪美”，“一剪风流”，“最高发院”，“发新社”；衣服店名为“一件钟情”，“棉面俱到”；化妆品店名为“眉绯色五”；饭店名为“吃之以恒”；鞋店“心存鞋念”；咳嗽药广告“咳不容缓”；自行车广告“骑乐无穷”。这种做法，类似于写诗时活用成语。在中国常称为“搞笑广告”，在西方称为“双读”广告（double interpretations），有语言社会学家做过测试，发觉双读广告的宣传效果好得多。① 招贴的反讽幽默能改善气氛，例如指示男女洗手间用扑克牌 K 和 Q 的图案，有的宾馆甚至用“观雨轩”与“听雨轩”。②

第二种方法是貌似说反话、丑话，不雅话语，接收者乍一看以为弄错了，就会特别注意，广告招牌就产生了欲擒故纵效果：“天天精彩，要你好看”是电视广告；“阿里妈妈”是阿里巴巴的广告交易平台；“不打不相识”是打字机广告；网站招聘广告“只为网络经英”；理财产品广告“你不理财，财不理你”；酒吧广告“情人节到了，别便宜了那小子”。

更进一步的策略是自贱，这样的招牌应当说是有勇气的。它们为了把自己从众多竞争者中凸现，冒了被顾客误读误解甚至犯忌讳的危险。传统的招牌很少如此，“狗不理包子”是传统招牌中的特例，当代却到处可见。例如“狗剩拉面”、“蜗牛网吧”、“骂厨子家常菜”、“真难吃面馆”、“无味饭店”、“孙子烤肉”、“是非岛”、“人民公社大食堂”。不过有的“自贱”做的语义双关相当巧妙，如“微软大饼”、“妈的酸梅汤”；广州一家粥店名“依旧饭特稀”（影射周杰伦的 CD 名“范特西”，即英文 Fantastic，但也是影射网语“稀饭”，即喜欢）。有的只能让人佩服店主大胆，如“强盗之家”、“摸错门”，甚至“克林炖莱温斯鸡”。成都某小吃店，竟称为“厕所串串香”，据说因为取名奇异，生意火暴。③

以退为进的“自谦”广告有时候可以起到很好的“记忆效应”。反讽语言中的“低调陈述”（understatement），不是真正的自我贬低，而是退一步加强效果。辛弃疾的名句“如今识得愁滋味，欲说还休，欲说还休，却道天凉好个秋”；陆游

---

① Margot van Mulken et al, “Puns, Relevance and Appreciation in Advertisements”, *Journal of Pragmatics*, vol 37, issue 5, May 2005, pp. 707 - 712.

② 这些是 2008 届博士魏伟在符号学作业中举的例子，特此致谢。

③ 最后这个例子，来自网友 Opt111 在《符号学论坛》上的帖子，特此致谢。

的《临江仙》"只道真情易写,那知怨句难工。水流云散各西东。半廊花院月,一帽柳桥风",把低调陈述的符号学机制解说得非常生动。用在广告中,"记忆值"效果奇佳:1959年大卫·奥格威策划的劳斯莱斯广告"在时速60英里时,新型罗尔斯-罗伊斯轿车最大的噪音来自车上的电子钟"。[1] 但是最有力的反讽广告,往往与自谦结合,此时需要定力和胆量,不怕误会。邦迪广告,形象是克林顿与希拉里执手起舞,闪电裂痕出现在两人之间,此时出现广告语"有时,邦迪也爱莫能助"。

广告是一种实用符号,其释义开放程度总是有限的:它必须保证接收者不弄错意思。但是从符号修辞来看,商品是符号发出者意图的永恒所在,任何偏解都容易被商品本身纠正。这就让广告招牌敢于矛盾、出格、模糊。离题,其反讽比其他体裁更大胆。中国当代的广告与招牌大量使用反讽,是这个社会急剧演变的征兆。竞争激烈急需增加消费,才会千方百计用反讽来吸引注意。笔者近年每到一地,总是注意招牌奇特的小店,门面堂皇的大店,取名往往端架子充斯文。本节的例子大多来自我本人多年做的笔记。中国民间智慧令人折服:济公、徐文长这样的民间才子,现在大多做了小饭店老板。

9. 大局面反讽

本书第一章讨论"文本"概念,已经提到过"大局面文本"。符号文本常有反讽,大局面的符号文本中,更是可以到反讽的各种变体。大局面反讽往往不再有幽默嘲弄意味,相反很多具有悲剧色彩,因为反讽也超出日常的表意,而是对人生、历史的理解。

情景反讽(situational irony)是意图与结果之间出现反差,而且这个反差恰恰是意图的反面。你给朋友带去一条好烟,他却正在戒烟,为此条好烟,朋友破了烟戒,结果嫂子动怒:你的好心起了相反效果,成了不受欢迎的人。城管在街口立个标记"此处无人看管自行车,被窃者自行负责",目的原是推脱责任,结果成了给小偷的暗示:"放心下手"。[2] 商鞅以刑法治秦,最后自己死于车裂;周兴

---

① 这是2012届博士饶广祥在《符号学论坛》上举的例子,特此致谢。

② 这是2010届博士生王立新在作业中举出的例子,来自校园生活,很生动,特此致谢。

喜用酷刑，最后被另一酷吏来俊臣“请君入瓮”。

文学作品经常利用情景反讽构成情节。屡考不中的范进，最后已经不想考，马马虎虎敷衍交卷，却中了举；欧·亨利的短篇小说《麦琪的礼物》，为了给丈夫买一条白金表链作礼物，妻子卖掉了一头秀发，而丈夫正好卖掉了祖传金表给妻子买了一套发梳。一般把这种场景称作“命运的捉弄”，双重的捉弄就成了加倍的反讽。钱锺书指出，希腊悲剧中的“鬼神事先之诏告，聊以捉弄凡夫”，在希腊悲剧中称为 irony。“《始皇本纪》方士奏录图书曰：‘亡秦者胡也’，始皇因大发兵北击胡，不知其指宫中膝下之胡亥。”[①]

“历史反讽”(historical irony)与情景反讽相似，只是规模更为巨大，只有在历史规模上才能理解。追求 GDP 引出污染；厉行一胎政策，引出男女平衡失调；一次大战时英美的动员宣传口号“这是一场结束所有战争的战争”(The War That Ends All Wars)，结果这场战争直接导致第二次世界大战；工业化为人类谋利，结果引发大规模污染；抗生素提高了人类对抗病菌的能力，结果变异成“超级病菌”。如此大范围的历史反讽，有时被称为“世界性反讽”(cosmic irony)。或曰此类大规模的人类行为不是符号活动，而是社会实践。这话可能不错，但是一旦形成反讽，就暴露出其意义本质。人类自以为聪明，却无法理解社会的演变，做的事从长远看多半是事与愿违，危害自身，历史反讽几乎必然。

戏剧反讽 (dramatic irony)是台上人物与观者之间的理解张力。经典的例子是被一再引用的《俄狄浦斯王》。其他例子也很多：《罗密欧与朱丽叶》中罗密欧误以为朱丽叶已死，就自杀了。饮了迷药的朱丽叶醒来，发现罗密欧已死，只能真的自杀。这些致命的误会，人物不知底细而观众却知道，戏剧力量就在让观众为台上的人物焦急。这种反讽只出现于“演示性”(performing)符号文本的接收中。结果未定，才能引发接收者的干预冲动。本书第十六章讨论符号叙述时会仔细谈“结果未定文本”。

反讽是思想复杂性的标志，是对任何把人的符号本性简单化的嘲弄。德国诗人许莱格尔重视反讽，认为“哲学是反讽的真正故乡”。克尔凯郭尔的《论反讽概念》出现后，反讽地位更高。克尔凯郭尔的十五条反讽论，最后一条是：“恰

---

① 钱锺书：《管锥编》，第一卷，北京：三联书店，2007 年，第 442—443 页。

如哲学起始于疑问，一种真正的、名副其实的生活起始于反讽。”[①]他在一个多世纪前预示了反讽的“人性本质”。

前文已经提到过二十世纪上半期新批评派对反讽的重视，当代后结构主义思想家更加推崇反讽。林达·赫琴明白宣称：“在后现代主义这里，反讽处于支配地位。”[②]

韦恩·布斯的整个学术生涯，一直在研究修辞反讽。他在成名作《小说修辞》中就提出不可靠叙述的极品是“反讽叙述”。在《反讽帝国》一文中，他又提出在当今文化中，只有反讽具有人际“凝聚力”，因为在反讽中，“我们比任何时候都更加接近两个心灵的认同”。他的意思是他人之心本不可测，反讽却让人心在冲突中交流。布斯更进一步把反讽视为世界的本质，世界运行的规律：“反讽本身就在事物当中，而不只在我们的看法当中”。他声称“世界反讽”的大历史问题，是“我最终的研究重点”。[③] 甚至，布斯宣称哪怕是“9·11”这样善恶非常分明的事件，也是浸透反讽的历史进程。

而本书第三章第四节引德曼论反讽，他认为反讽能破解“文本品格”，是解构主义的核心概念。他认为反讽可以有三种：“文学手法”、“自我辩证”(dialectic of self)、“历史辩证法”(dialectics of history)。[④] 这样，反讽从传统的语言修辞，进入符号修辞，最后成为文化的基本形态。反讽是成熟的符号活动的普遍形式。

10. 四体演进

符号修辞的四个主型之间，有个层层否定的递进关系。马克思主义者詹姆逊用他喜欢的“符号方阵”提出这四者之间的关系。每一个修辞格都是对方的否定，而反讽实际上是各种修辞格的总否定；格雷马斯也早就发现反讽是“负提

---

① 克尔凯郭尔：《论反讽概念》，北京：中国社会科学出版社，2005年，第2页。

② Linda Hutchen, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London: Routledge, 1995, p. 67.

③ 布斯：《修辞的复兴：韦恩·布斯精粹》，南京：译林出版社，2009年，第80页。

④ Paul de Man, "The Concept of Irony", in *Aesthtic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 170.

喻”，提喻是部分容人整体，而反讽是部分互相对立。[1] 我们可以发现反讽与转喻也相反：转喻是连接而合作，反讽是分歧合作。最后，反讽彻底瓦解了以隐喻为基础的传统修辞学：隐喻以合为目的，而反讽以分为目的。所以反讽否定一切修辞格，是一种逆向修辞。

这样就形成了从隐喻开始，符号文本两层意义关系逐步分解的过程，四个修辞格互相都是否定关系：隐喻（异之同）→提喻（分之合）→转喻（同之异）→反讽（合之分）。

意义的这四步否定关联，在某些思想家手中发展成规模巨大的历史演进模式。卡勒在《追寻符号》中提出这四元演进不仅是“人类掌握世界的方式之一”，而是“唯一的体系”（the system）。[2] 詹姆逊和卡勒把修辞四格置于一个体系之内，他们认为四格推进是 “历史规律”，是人类文化大规模的“概念基型”。

最早提出四体演进关系的是十八世纪初的维柯，他把世界历史分成四个阶段的退化过程。“神祇时期”：比喻为主，给自然界的每个方面以意图或精神，是神权时期；“英雄时期”：转喻为主，某些特殊人物具有这种精神，是贵族时期；“人的时期”：提喻为主，上层与下层共享某种人性，特殊向一般，部分向整体升华，是理性时期；“颓废时期”：反讽为主，意识走向谎言，人已经意识到真实与伪装的差别。

维科的想法一直被认为是奇思怪想，不符合主导启蒙时代的理性主义和人性进步观念。直到二十世纪中叶，加拿大批评家弗赖首先复活了维柯这个模式。弗赖 1957 年的《批评解剖》提出“欧洲 1500 年的虚构作品重点一直在下移”。他认为西方叙述艺术的起点是神话：主人公是神，从那以后就每况愈下。

第一阶段是罗曼史：隐喻性，浪漫主义式再现性，强调事物的同一性；神落到大地上，行动虽然出类拔萃，是英雄，例如《悲惨世界》中的冉阿让。

第二阶段是悲剧：转喻性，现实主义式还原性高模仿，强调事物的外在性，主人公具有权威和激情，但是其所作所为必须服从社会评判，例如《复活》中的聂赫留道夫，《战争与和平》中的鲍尔康斯基，《罪与罚》中的索尼娅，他们是小人物但是道德高尚。

---

① 转引自 A. J. Greimas, *On Meaning*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, xix。

② Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 65.

第三阶段是喜剧：提喻性，自然主义式的综合性低模仿，强点事物的内在性；主人公有普遍人性因而不比读者优越，读者会对之产生共鸣，例如《俊友》中的杜洛阿，《高老头》中的拉斯提涅。

最后，第四阶段是反讽，是现代主义式的否定，落在在肯定表达层面上的正是实际上被否定的东西，因此反讽是其本质，主人公比读者在能力和智力上低劣，读者对他们的处境有轻蔑的感觉。

弗赖的文学修辞演化说，影响很大。在弗赖之前，匈牙利犹太学者卡尔·曼海姆在 1929 年在《意识形态与乌托邦》一书中，就提出四种世界观的演进：无政府主义是隐喻式社会观，把过去理想化，在历史叙述上用的是浪漫主义移情；保守主义是转喻式社会观，对有计划地改造社会表示怀疑，坚持“自然节奏”，在历史叙述上坚持有机论；激进主义是提喻式社会观，把乌托邦看成可以用革命方式立即实现，声称发现了历史进程的规律；自由主义是反讽式社会观，主张调谐社会节奏，把乌托邦推入遥远的未来，其历史叙述方式是讽刺。这四者都承认社会改造的必要性，但是代表对时间的四种不同取向：过去，现在，未来，虚化未来。

曼海姆与弗赖不同，他没有把这四体格局看作一种历史性的演化进程。到二十世纪七十年代新历史主义兴起，海登·怀特对曼海姆此看法大为激赏，认为曼海姆认出了“历史的每一种叙述方式，都有一种不可简约的意识形态因素”[①]。

修辞四格向反讽演进的模式被许多人应用到不同领域，皮阿杰用到儿童心理发展，汤普森用到英国工人阶级的历史，海登·怀特用到历史写作的方式。四体演进，几乎成了人类表意各种体裁的共同规律。用怀特的话来说，“历史叙述不仅是所报道的事件的再生成，而是象征的综合”(complex of symbols)，他把历史朝反讽演进的路子看成符号表意行为，这个解释非常到位。可以认为四体演进是历史退化论，因为崇高感消失了让位给怀疑论；也可以认为这是进步，是任何一种表意方式必然出现的成熟化过程：文化多元了，人的认识复杂化了。弗赖指出，前三阶段是幼稚的，作者和读者相信可以用比喻抓住事物的本质，最后一种反讽的主导精神是自我批评。

---

① 海登·怀特：《后现代历史叙述》，北京：中国社会科学出版社，2003 年，第 430 页。

关键问题是四体演进是否真是人类文化演进的一般规律？如果是，原因何在？首先，要在各国文化中找出此规律，还真是不难。在中国传统小说中立即可以看出这个四元进展：浪漫英雄型《三国演义》中的刘关张；高模仿型《水浒》；低模仿型《金瓶梅》；反讽型《红楼梦》、《儒林外史》。

在二十世纪中国文学中我们也可以看到这个四体演进：晚清小说是浪漫英雄型，如《新中国未来记》、《老残游记》；五四小说是悲剧型，如《狂人日记》；五十年代小说是喜剧型，如《山乡巨变》；反讽型出现于“新时期”，如《废都》。

中国传统文学可以看成是隐喻性文学，因为各单元之间是情节片段式的（Episodic），是同一隐喻项（阴阳之道）的反复；而“五四”的西化的文学，可以看成是转喻性的，是寻找外在于人的某种世界结构的原点，以此安顿人在这个世界序列中的存身之点；三十年代“现实主义”是提喻的文学：现实是一个勾住好的框架，等待人物占一个位置；而“先锋主义”是自我被抛离出世界中心，世界失去秩序感后，自我被迫与他者建立关系的结果。

类似的四体演进，可以在任何符号表意方式的发展史上看到。例如中国当代电影、中国人的恋爱方式、中国流行的情歌方式、中国的社会伦理方式等等。可以归纳说，四体演进的确是普遍规律。任何一种表意方式，不可避免走向自身的否定，因为形式本身是文化史的产物，随着形式程式的过熟，走向过熟，走向自我怀疑、自我解体。任何教条，任何概念，甚至事业，本质上都是一种符号表意模式，最后免不了要走过这四步。可以说，只要是一个表意方式，就很难逃脱这个演变规律。

宋代易学家邵雍（1011—1077）的《皇极经世》，推演古说，把中国史的分期（皇、帝、王、霸）与更广泛的宇宙观联系了起來：“三皇之世如春，五帝之世如夏，三王之世如秋，五伯之世如冬。春、夏、秋、冬者，昊天之时也。《易》、《书》、《诗》、《春秋》者，圣人之经也。”[①]遗憾的是，为应四季之说，邵雍把《五经》砍去一经（《礼》），断为四经了。不过邵雍的“皇、帝、王、霸”四分期历史退化论，比维柯早了七百年；而以四季配四体演进，比弗赖早了九百年。我们不得不钦佩中国先哲敏锐的洞察力。

① 邵雍：《皇极经世》卷十一。

但是四体演进说没有回答一个关键问题：反讽之后，下一步是什么？上引论者中似乎只有弗赖清楚要求“回归”。他认为西方当代作家，在反讽时代正在重新创造“神话”，例如艾略特的《荒原》、庞德的《诗章》、乔伊斯的《尤利西斯》。弗赖信心十足，认为现代文学会“回向贵族情趣”[①]，他未免太乐观了。重建神话，也就是浴火重生重新开始一轮文化循环。无论是《荒原》、《诗章》，还是《尤利西斯》，都是现代文学最反讽的作品。庞德《诗章》的盛世神话，本自儒家的“前三皇”之说，已经说明了乐园已经永远堕毁，不可追寻。

其余论者，没有一个人如弗赖那样明确提出重新开始循环的前景。实际上大部分学者是悲观地看到反讽的破坏力。德曼在死后发表的论反讽的文章，这位解构主义者警告说：“绝对的反讽是疯狂的意识，本身就是意识的终结。”[②]这话是对的，“绝对反讽”引发普遍歧解，就会使文化表意无法进行下去。

但是，如何逆转反讽把自身推到毁灭的进程？难道任何历史过程，都万劫不复地终结于反讽的火焰之中？笔者的看法是，一旦某种文本方式（例如中国章回小说，例如中国旧体诗）走到头，这种表意方式就只能走到头。余下纪念怀旧，偶然仿作，都是反讽余波，不可能复活这种表意方式。重新开头的，是另一种表意方式，文化必须靠一种新的表意方式重新开始，重新构成一个从隐喻到反讽的漫长演变。

从中国叙述艺术的演变，就可以看出“重新出发”的条件，是更换文本方式。古典小说在反讽的晚清后，让位给现代小说；现代小说在反讽的九十年代后，让位给影视。新的表意方式是没有穷尽的，因此人类文化的历史的也没有穷尽：必定用反讽结束自身的，是每一种表意形式，而不是人类的符号生存。

另外一种思路，是把反讽看作是“人类文明的前景出路”。一旦进入反讽时代，就应当庆贺进入了一种比较理想的文化状态，并且尽可能延长这个阶段。只要理解了掌握了反讽的根本品质，就可以让文化在适当的形式中维持很久。这样，最后替代的新的表意样式，不是拯救历史于反讽之水火，反讽反而是宁馨儿的十月怀胎。

---

① Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton: University of Princeton Press, 1957, p. 213.

② Paul de Man, “The Concept of Irony”, in *Aesthtic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pp. 163 - 184.

坚持这种看法的，是美国哲学家罗蒂(Richard Rorty)，他提出"反讽主义"(ironism)来替代传统的"形而上学世界观"。"反讽主义"承认欲望和信仰不可能超越时代，是被历史捆束住的。语言无法穿透表象看到本质，因此社会性交流不可能达成"共识"。一个社会对"人性"、"正义"等必要的观念，不可能取得看法统一。[①] 作为一个政治哲学家，罗蒂认为反讽才是现代社会最合适的文化状态，但是要达到这个状态很困难，"反讽和谐"只有在纳博科夫、普鲁斯特、亨利·詹姆斯的小说艺术中才能取得。也就是说，一个积极的"反讽主义"社会，只有按艺术符号的方式才能建立。

当代文化正在经历一个前所未有的转向，进入反讽社会。社会中个人与集团之间的意见冲突不可避免，而且随着人的利益自觉，只会越来越加重。要取得社会共识，只有把所谓"公共领域"变成一个反讽表达的场地。矛盾表意不可能消灭，也不可能调和，只能用相互矫正的解读来取得妥协。妥协也只能是暂时的，意见冲突又会在新的地方出现，但是一旦反讽解释法成为文化惯例，文化就取得了动态和谐。

反讽文化的特点是，人之间的联系不再基于部族—氏族内部的身份相似性(比喻)，不再基于宗法社会部分与整体的相容(提喻)，不再基于近代社会以上产关系形成的阶级认同保持接触(转喻)，当代文化的基础是商品消费，人与人之间不再有生产方式的合作联系。在这个基础上要建立社群意识，就只有在不同意见中互相阅读对方的意见。

这一点在当代的网络文化中看得相当清楚。各种网络社区群，人与人没有真正的见面接触必要，网聊的好友没有兴趣知道对方是在隔壁，还是千里之外，他们真的见面往往"见光死"。表意距离，使他们发表意见不必顾及面子，肆无忌惮，但也使他们的意见畅所欲言，而且由于冲突立现，反而易见结果。

用如此方式交换意见，社群起作用的主要方式就是争论：不是为了强行取得一致意见，而是在冲突中协调。网络社群本质是反讽的，因为它是半虚拟的，其成员以各种临时身份(看看那些奇怪的网名！)取代了主体，而最后以各种局部问题上的妥协，取代了追求共识的形而上思想。因此，我们生活于非社群化

---

① Richard Rorty, *Contigency, Irony and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

的社群，通过反讽从冲突求共识，而不是强求一致的方式。

我们无可挑选地面对一个反讽时代，反讽式社群构成有其难处，但是不见得没有任何好处，只有如此理解，这个文化才能找到新的演变方向。本书第十章与第十八章讨论元语言冲突造成的“解释漩涡”与“评价漩涡”，将进一步说明表意冲突的符号学机制。

第十章　符码与元语言

1. 符　码

本书前文已经指出过，意义并非现成，意义有待于解释，文本的意义只是一个“可变成物”。在符号表意中，控制文本形成时意义植入的规则，控制解释时意义重建的规则，都称为符码。这个术语 code，在各个领域中意义不同，军事与生物工程上译为密码（例如 DNA 密码）；语言学界常用“代码”，偏重“替代”；有的论者译成“信码”，意思是符号信息的编码方式；巴尔特《S/Z》一书讨论叙述分析的 code，实际上讨论的是情节单元。① 本书用“符码”，因为我们只限于讨论符号学中的 code。

符号传达的理想过程是：符号信息的发出者，依照符码对符号信息进行“编码”（encoding），意义就被编织入符号文本，文本就带上了意义；符号信息的接收者对符号信息进行“解码”（decoding），信息就变换成意义。在实用/科技的符合系统中，符码往往是强制性的，解释常需固定：错了就是错了。解码必须遵从编码，忠实地还原复制编码。例如数学教师出题，编码过程就是把意义变成问卷，把答案隐藏起来，学生答题则是把问卷还原，说出教师编制进问题的原意。如此考题，表意与解释都是强编码。

强编码的文本，符码可能像词典或电报密码本那样清楚，也可能像运动比赛规则那么条理分明，但是绝大部分符码没有那样清晰整齐。甚至不能肯定符码如密码本那样，先于文本存在，等着接收者取来用在解释上。

文化/艺术符号文本属于弱编码，发送者的编码就不可能强制，而接收者对符号信息的解释，一方面享受很大的机动余地，另一方面也苦于没有证据说明他的解释肯定正确。对文本的理解，就是开始一次新的表意：解释者只是对弱编码符号，提出一种自圆其说、自己满意的解释。

① “每个阅读单位，都可以在五种符码中找到自己的位置。”罗兰·巴尔特：《S/Z》，上海：上海人民出版社，2000 年，第 82 页。

弱编码的符号给解码相当大的机动权，这时候解码可能落在两个不同方向上。一是不足解码。当解释者不拥有关于文本既定符码的足够了解时，就只能从经验过的类似解释活动中，抽取若干片断组成粗糙的、临时性的符码集合，对文本进行试探性解码。不足解码的例子经常见到：当解释者因为各种原因（例如面对异文化文本，对文本的语言不熟悉，对特定时期特定流派的文本不熟悉）就只能用不足解码作尝试性解释。在实用/科学性符号活动中，大致上都是从不足解码开始，渐渐迫近适量解码，发送者作为编码者，有资格评判解释是否为"不足解释"或"过度解释"；在文化/艺术性符号活动中，"适量的解码"无法成立，因为没有判断标准。

另一个方向是在既定的符码之外尝试加上另外一些符码，做附加解码，形成原规则的特例。附加解码可以是修辞性的。例如对文本中的"欲言又止"，解码就不得不添加略去不说的内容；对文本中的"欲盖弥彰"，解码解释其"真实"的内容；对某些文本形式，解码者体会出"史诗般宏伟"或"婉转蕴藉"等附加意义，这是在文本的直接意义上附加了风格解码。

文化/艺术作品有大量未充分编码的部分，几乎每个解释都是附加解码的尝试。因此，这些文本既受符码支配，又不受符码支配；附加解码既遵守规则，又改变规则，应当说是文化/艺术符号解释的本色形态。

符码是符号学中最复杂纠缠最难说清的问题之一，对此问题的讨论不胜枚举，但是无法总结成清晰的理论。从信息论的角度，可以作技术型的讨论，而从美学文化学的角度，编码与解码的情况就过于复杂，要整理出一个规律来，几乎每次入手就会被自己驳回。

哪怕符码现成，如何使用依然有个文化问题。纪律严明的文化类型中，实用符号活动的编码与解码，都不允许过分自由（这与第一章所说"任何解释都是解释"并不矛盾）。塔拉斯蒂举了一个有趣的例子。在意大利，如果一个路标说一个小时不超过 50 公里限速行驶，司机却仍然要超速。然而又有路标出现了"危险！请减速到每小时 10 公里。"那么司机会稍微开慢一点点。"意大利作风"让所有符号都成为弱编码：发出可以任意，解释可打折扣。[①] 这里可能有北

① Eero Tarasti, *Exitential Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press, 2000, p. 44.

欧人对南欧人的偏见，但特定文化的确有个“符码态度”问题。在某些文化中，严肃的秩序指示，被看成是似有若无的符号（as-if-sign）。当一切都成为弱编码，我们往往赞扬说这种文化“生活方式很艺术”。

符码往往是“成套”出现的，一批符码构成了一个覆盖整个符号文本领域的整套意义解释。菲斯克开列过一个电影镜头形式与内容之间的“符码”清单，镜头远近与意义有关系：

特写（脸部）＝亲密关系；
中景（大半身）＝个人关系；
远景（背景与演员）＝环境、范围、距离；
全局（整个人物）＝ 社会关系。

镜头角度也与意义有关联：

仰拍＝权力、威严；
俯拍＝渺小、微弱；
推进＝注意、集中；
淡入＝开始；
淡出＝结束；
切＝同时、兴奋。[1]

这张单子不完整，恐怕开一个完整的符码清单也不可能，因为电影艺术家在创造新的镜头意义。但是菲斯克的清单证明，哪怕在艺术中，符码还是可以有一定的规律。可以看出，镜头符码实际上模仿了人的眼睛。菲斯克从西方人感知中的人际安全距离为出发点，拉出一套镜头符码清单。镜头的运用模仿了人在空间距离中捕捉意义的方式，因此是文化人类学家爱德华·霍尔所谓“距离符

① John Fiske & John Hartley, *Reading Television*, New York: Routledge, 2003, p. 48.

号学”(proxemics)的艺术应用。[①]

现实世界的“上下左右”之列的跨文化的象征自然就会被镜头模仿。我们可以看到，符码把镜头文本“翻译”成意义，可以就电影画面内容而言，也可以概括镜头形式的隐义。这种隐含意义不在画面的第一层所指，而是存在于更高一级的层面上。

文本形式因素分类有重大意义。例如在声效上，小调和慢节奏象征忧郁，独奏象征孤单。在摄影技术上，柔焦意味着浪漫等。身体姿势，面部表情，语态语气，方言语音，音乐大小调，乐器使用，书籍开本，办公桌大小，手机厚薄，房子高低，诗体或散文的情书，每一种文本都有形式符码。符码的形成过程，是一个非常复杂的文化过程，符码能解释文本的意义，因为符号本来应当有意义，符码并不创造意义，它们只是解释符号的规则。但是，如果能创造性地运用符码，新的意义也就出现了。这就涉及符码作为解释规则的形成方式，即元语言问题。

2. 元语言与意义

正如符号的集合往往被比诸语言、符码的集合，一般称为元语言。词的解释是符码，解释的集合如词典，就可以称为元语言。因此，符码是个别的，元语言是集合的。但是这两者有时候难以分清界限。列维-斯特劳斯就认为符码是符号人类学的“社会文化行为的底层规则”[②]，这样的定义可能更适用于“元语言”。本书第八章讨论的雅柯布森的六因素论，认为符码成为信息主导时，符号文本就出现元语言倾向。[③] 他就把两者关系说得比较清楚。

符码必须形成体系才能起作用，元语言就是符码的集合。因此，讨论解释的标准规律，往往用元语言这个术语，而不称为“符码问题”。两者界限有时候不分明，例如上一节菲斯克的镜头清单，笔者宁愿称之为元语言分析，因为他不是讨论具体的镜头解释，而是抽象到形式的共同性。

---

① Edward Hall, *Handbook for Proxemic Research*, Washington D. C.: Society for the Antropology of Visual Communication, 1974.

② Claude Levi-Strauss, *The Savage Mind*, Chicago: University of Chicago Press, 1966.

③ 罗曼·雅柯布森:“语言学与诗学”，赵毅衡编:《符号学文学论文集》，天津:百花文艺出版社，2004年，第179页。

元语言是理解任何符号文本必不可少的，仪礼、宗教、民俗、舞蹈、手势、绘画、体育、男女关系，只要被当作意义传播，就都必须有相应的元语言，来提供解释的符码。前文已经说过，意义就是可以用另一种符号体系（例如另一种语言）解释的潜力。元语言是文本完成意义表达的关键：元语言的存在，就意味着整个文本与文本系列的"可翻译性"。只是针对个别符号的符码，必须组成覆盖全域的元语言。任何"翻译"，不管是翻译成外语，还是翻译成"解释语言"，都必须靠一个整合起来的元语言。

例如，要把中文翻译成英文，要把甲骨文翻译成现代汉语，就要一部完整的词典、语法，以及对对象符号文本后面的各种伴随信息的了解。对大部分符号来说，这本词典加语法，不太可能以一本书的方式出现，但是哪怕只是留在解释者心中，或是潜在地留在文化的知识储藏中，起的作用是一样的。

这不是说每一次的解释元语言必须是完整的。符号解释的"试推法"，意味着符码在解释过程中渐渐被试探出来。实际上接收者在每一次解释都提出一个临时性的元语言集合。例如一部电影里带着外语、音乐、歌曲、历史、民俗。说要解读这样的文本，必须有几套（或是接收者心里有）完整的词典加语法，以控制几个"全域"，这显然是对观众甚至批评家要求过高。电影的接收者，自然而然地就他的知识、感情、经验、教育等，合起来组成一套"元语言集合"，从这部电影中解释出一个意义。

这才能解释为什么同一人前后几次看一部电影或一本书，每次理解会不同。文化符号活动的特点是元语言集合变动不居，针对同一个符号文本（例如一部电影）不存在一套固定的"元语言"；同一个人，元语言也不固定；每次解释，解释者调动不同的元语言因素，组合成他这次解释的元语言集合。不同的接收者完全可以采用不同的元语言集合，从而使同一文本能产生无穷的歧出意义。上文第四章第四节讨论的分岔衍义，就是不同元语言集合产生的。

3. "断无不可解之理"

元语言不仅是意义实现的先决条件，元语言也是意义存在的先决条件。面对一个文本，任何解释努力背后必须有元语言集合，这样文本才必定有意义可

供解释。文本并不具有独立的本体存在，文本面对解释才存在。

那么，解释者怎么知道某个文本必定有意义？怎么知道他的解释努力必定能取得一个意义？本书第二章第二节已经讨论过这问题，符号必须有意义，这是符号的本质所决定的。但是具体到解释的机制上，符号有意义，是因为解释者总有一个元语言集合可用，哪怕这个元语言集合只能提供一个不足之解，甚至误解，也是一个可用的元语言集合。而这个元语言集合的目的，是从文本中推压出一个意义解释。

此言听起来似乎是因果循环，实际上却是人类符号表意中的一个根本性悖论。不是符号文本要求相应的元语言来解释它，而是元语言强迫符号文本产生可解的意义。《诗经》中有大量表达忧愁的词句：

> 我心惨惨(《大雅· 抑》)；忧心炳炳(《小雅·頍弁》)；忧心奕奕(《小雅·頍弁》)；忧心殷殷(《小雅 ·正月》)；忧心钦钦(《秦风·晨风》)；劳心博博兮(《桧风 ·素冠》)；忧心惙惙(《召南·草虫》)；忧心忡忡(《召南·草虫》)。

《尔雅· 释训》认为这些叠字"殷殷、惸惸、忉忉、博博 、钦钦、京京、忡忡、惙惙、炳炳、奕奕"，都是一个意思："忧也。"此解当然不错，因为有"忧心"二字在前面。恐怕这些字原本都没有忧愁之意，大部分只是对"忧心"的一种"拟音"。如果要问无忧愁意义的词如何能表现"忧心"，忧心又如何能用声音形容？原因很简单，文中已经指出了它们表达"忧心"：上下文的压力，迫使它们不可能有别的意义。这点本书将在第十一章讨论"理据性"时详解。

同样，"香稻啄余鹦鹉粒"为什么必须是通顺的诗句？因为诗歌解释的元语言迫使其混乱的词序重构到可理解的程度。钱锺书讨论《诗经》，"不通欠顺……在诗词中熟见习闻，安焉若素，此无他，笔、舌、韵、散之(语法程度)(degree of grammaticalness)，各自不同"。钱锺书此语是引用符号学家西比奥克的。[①]

乔姆斯基在 1957 年造出一句"不可能有意义"的句子，"无色的绿思狂暴

① T. A. Sebeok, ed. *Style in Language*, p. 84，见《管锥编》，第一卷，《毛诗正义》五四，第 249 页。

地沉睡"(Colorless green ideas sleep furiously)[①],用来挑战语法概率论模式,但赵元任在他的名文《从胡说中寻找意义》,(Making Sense out of Nonsense)中证明:在释义压力下它必须有意义。[②]

理法太尔在《诗歌符号学》中详细讨论了诗句的"不通"(ungramaticalities)问题。他指出,不通往往是第一遍阅读时发现的。重读后,就会发现可以根据结构模板(structural matrix)变异,解释这个不通:"诗歌文本往往是一个主题的,象征的,任何结构的变体或改造,而这种与结构的持续关系构成表意。"[③]笔者认为这最后一句话是关键:文本"结构"用来控制意义生成,而"不通"的句子既然出现于这个"模板"之中(就是说,出现于这首诗有意义的背景下),就必然有意义。

徐冰的《天书》,2000 字中,没有一个能认出的汉语字,为什么有大量论文讨论其意义?因为艺术文本本身改造了解释元语言集合,使它对这个应当是无意义的文本施加了强制性压力,迫使它们不得不产生意义。徐冰自己有一段话,证明了意义的确是解释压力的产物:"当你认真地假戏真做到了一定程度时……当那书做得很漂亮,就像圣书那样,这么漂亮,这么郑重其事的书,怎么可能读不出内容?……刚一进展厅,他(参观者)会以为这些字都是错的,但时间长了,当他发现到处都是错字的时候,这时他就会有一种倒错感,他会对自己有所怀疑。"[④]

当解释面对一个"无法理解"的文本,解释者会从各个方向收集元语言元素,"这么郑重其事的书,怎么可能读不出内容?"生动地描写了寻找解释的压力,直到借此生成的元语言集合迫使文本产生意义。谢榛在《四溟诗话》说:"诗有可解,不可解,不必解,若水月镜花,勿泥其迹也。"何文焕在《历代诗话索考》一文中对此针锋相对地批评说:"解诗不可泥……而断无不可解之理。"[⑤]"泥"

---

① Noam Chomsky, *Syntactic Structures*, The Hague & Paris: Mouton, 1957, p. 15.

② Yuen Ren Chao, "Making Sense out of Nonsense", *The Sesquipedalian*, Vol. VII, no. 32 (June 12, 1997).

③ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington & London: Indiana University Press, 1978, pp. 5 - 6.

④ 徐冰:"让知识分子不舒服",《南方周末》2002 年 11 月 29 日。

⑤ 何文焕:"历代诗话考索",《历代诗话》(下),北京:中华书局,1982 年,第 823 页。

就是纠缠于不可解的，表面上不通的文字，实际上各种元语言因素的效应，完全能使解释摆脱字面意义的纠缠。元语言因素积累达到足够的压力，解释的必要性增加到一定程度，就不存在“不可解”的文本。

绝大多数禅宗公案就是利用了这一点：答非所问，荒诞措辞，之所以答复了不可能答复的问题，就是因为只要愿意并有能力在文本中寻找意义，无意义也就是一种意义。禅宗要求不立文字，禅师不愿意引用佛经给僧徒答复，就只有有意与问题不发生关系，绕路说禅，又不能说破，答案与问题就形成“无意义”的意义组合。

法国电影符号学家让·米特里(Jean Mitry)指出，逻辑学家卡尔纳普，语言学家乔姆斯基，在所谓的“胡说”(nonsense)这点上都弄错了，一句符合语法的短语，不可能荒诞或缺乏逻辑。卡尔纳普说哪怕符合语法的句子如“这匹马是一只六腿甲虫”(The horse is a six-legged beetle)，也是荒诞的，米特里认为它只是不真实(not true)而已，在艺术里完全可以意义。即使如“这条狗生病了但没病”，“我的勇气有 5 公斤”，“彼得被网球练习着”，这些句子的确荒诞，但并不是没有意义，在诗歌里就经常可以见到。

《爱丽丝奇遇记》中爱丽丝在国王房间中发现的那首胡诌诗(“Twas brillig, and the slithy toves”)整篇音韵铿锵煞有介事，却无一有意义的词，批评家 R. P. 布莱克穆尔盛赞此诗是“艺术中成为达达主义和超现实主义的整个运动的先驱”[①]。托多洛夫也强调说：“自创语言永远是有理据的，自创词语者的新词，可以是语言的，可以是反语言的，但永远不会是非语言的。”[②]

如果连语法要求明确的语言中，都不可能有“非语言”，其他符号系统中，“不可解”就更难存在。米特里一干二脆地指出：“电影中不存在胡说，哪怕有意做成反讽或混乱(anarchy)，玩弄物的逻辑意义，哪怕被认为荒诞，也就有了意义。”[③]同样，绘画也不可能无意义，达利、马格利特、夏加尔等超现实主义的绘画就是证明。至今各种符号行为都在挑战意义的边界，它们只要这样做，就是把自己变成艺术，挑战本身，开拓了新的疆域。

---

① R. P. Blackmur, *Language as Gesture: Essays in Poetry*, New York: Harcourt, 1952, p. 41.

② 托多洛夫：《象征理论》，北京：商务印书馆，2004 年，第 364 页。

③ Jean Mitry, *Semiotic Analysis of Film*, Section XV “Sense and Nonsense”.

正如本书第二章第一节的讨论，在文本出现时，在解释之前，符号意义的存在已经前定，因为合适的元语言集合总能形成，只不过意义的实现，有待元语言集合完成解释活动之后。而这种“不通”，往往成就了多种解释可能，成为一个艺术文本的妙处所在。

理法太尔欢呼诗歌这种奇特的难点：“我应当强调再强调，这种初次阅读的障碍，正是符号表意的指南（guideline），是在通向更高的系统上意义的钥匙，因为读者明白了这是复杂结构的一部分。”“不用说，这种不通引人注目，为狂欢理解的洪水打开了闸门。”[①]李商隐的《锦瑟》、《无题》，黄庭坚说“殊不解其意”，王士祯说“一篇《锦瑟》解人难”。但是注家众多，强为之解，解释多了，也就似乎解出来了，“无解之解”，就成了可接受的解读。

不过，理法太尔说，“不可解”的必定是杰出的艺术，这样的结论有点冒险。谢榛举出韩愈、柳宗元不少“不可解”的诗句：“韩昌黎、柳子厚长篇联句，字难韵险，然夸多斗靡，或不可解。”[②]唐人樊宗师，只传世一首诗与一篇文，被人评为完全不可解。好的作品，不一定完全是因为易解，不好不一定完全是因为难解，反之亦然。难解易解并不是艺术质量的标准。

虽然在信息发出与传达的过程中，解释意义必须缺场，以保证信息传播流向解释，但是只要有相应的元语言，就不可能有无意义符号文本。在文本生成与传播过程中，意义是缺场的，但是意义的存在却是事先确定的。元语言的定义，不允许一个文本得不出任何解释意义。

哪怕是确实不可解的文本如《天书》，解释者对这些似字非字的文字，也能得出一解。正解本来就是任何解释无法达到的理想，任何偏解只是程度问题，而偏的程度难以度量。元语言集合的任务是推出一个意义，元语言的任务不是取得唯一“正确”的意义。在一个元语言集合的压力之下产生的意义，是不是正解，有效解或误解？这些价值判断要更高层次的元语言才能解决。但是任何解释都是解释努力的结果，都使意义有了一个表述，使解释活动可以暂时告一段落。

---

① Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington & London: Indiana University Press, 1978, p. 6, p. 62.

② 谢榛：《诗家直说笺注》，济南：齐鲁书社，1987年。

阿尔都塞派的马克思主义文论家马歇雷声称:“艺术使用意识形态来挑战意识形态。”[1]意识形态,按本章最后一节提出的理解,就是一个文化的评价元语言,即元语言的元语言。为什么艺术能挑战它?因为任何真正的艺术品,都包含一些按先前的解释程式看来不可解、不可评说的成分,艺术在定义上就是强迫文化元语言解释它原本无法解释的东西。在对付艺术文本的不可解性时,解释者不得不不断调适更新元语言集合,以求一解。具有足够创新冲击力的艺术的“断无不可解”力量,迫使判别艺术的元语言发生改变。

4. 元语言的构成

既然每一次解释努力,背后都有一个由各种因素组成的释义元语言集合在支撑,那么,组成这个元语言集合的因素来自何处?它们怎么会组成形形色色的,因文本的解释而异的,变化无穷的元语言集合?

实际上,符号文本过程的各个环节,都参与构筑文本解释需要的元语言集合。可以把这些元语言因素大致上分成三类:(社会文化的)语境元语言、(解释者的)能力元语言、(文本本身的)自携元语言。

社会文化的语境元语言,是元语言组成因素的最主要来源,可以称之为是符用性元语言,即是文本与社会的诸种关系,引出的文化对信息的处理方式。例如一个简单的“走”字,作为军官对士兵下的命令,作为父母对子女的规劝,作为警察逮捕犯人后的训词,哪怕语气一样,即文本风格相同,意义可以完全不一样:语境是意义生成的外部条件。这问题本书在第八章第五节讨论语境论时已经详谈。

能力元语言来自解释者的社会性成长经历。他的记忆积累形成的文化修养,他过去的所有解释活动经验积累,他解读过的相关文本的记忆,都参与构成能力元语言。马克思主义强调的阶级地位和社会实践,精神分析强调的幼儿成长经验,布迪厄所说的进入场域的人所携带的习性(habitus)与素质(disposition),都与此有关。

---

[1] Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, London: Henley, 1976, p. 60.

也有一些因素与生俱来，例如孟子等说明的人性道德能力（恻隐之心等），康德强调的人的先验范畴，以及心理学阐发的人脑先天能力（例如格式塔心理构筑能力），所有这些都汇集到解释者的能力储备中来。面对需要解释的文本，有关因素会被挑选出来，会聚成适当的元语言组合。

解释者的能力元语言，还包括并非完全由解释者主体控制的感情和信仰。这些不是一般意义上的“能力”，而是在理性背后，甚至在潜意识层次起作用的因素。他们对解释的控制，经常会超过理智的分辨能力。而且这些因素对解释的影响能力之强，经常能使解释者维护他的元语言有效性。例如坚持认为没有达到某效果，是心不够诚，信仰不够坚定。利科说：“为了理解而信仰，为了信仰而理解，这是现象学的箴言……就是信仰和理解的解释学循环。”信仰提供的实为一种“能力元语言”。[①]

应当说明，能力是接收者自己感觉到的能力，并不是可以客观测定的能力。例如不少人相信自己对彩票、股票、期货之类的选择能力，对灾难的预感能力等等。只要提供了他做出某解释的理由，就是他的能力元语言。

第三种是符号文本的自携元语言，本书第八章第四节讨论符号文本六因素时，已经讨论过雅柯布森的意见，这里再进一步说清。文本是解释的对象，但是文本作为传达的环节，也参与构筑解释自身所需要的元语言集合，为此提供的元语言组分数量相当大。例如，文本标明的自身所属体裁，是元语言集合中的一个重大因素。而体裁只是伴随文本的一种，整个伴随文本勾连的巨大文化网络都参与制造元语言。

例如故事片中的恐怖场面，与纪录片或电视“现场直播”中的血腥暴力场面，虽然文本类同，体裁的压力却推出两种完全不同的解释；情歌中的求爱语言，与口头说出的求爱，词句可以相同，得出的意义完全不同；道士的符箓，巫师的念咒，体裁决定了它们无需一一用字句解释的重要意义。实际上每一种体裁对阅读方式各有要求，甚至同样文本，例如《水经注》，当作文学读，与当作地理读，体裁所决定的意义解释完全不同。这点本书在第五章讨论体裁时已经谈到。

---

① Don Idhe, *Hermeneutic Phenomenology: The Philosophy of Paul Ricœur*, Evanston: Northwestern University Press, 1971, p. 22.

自携元语言体现在文本中，任何符号活动，处处可见这些元语言标记设定，“指导”此文本应该如何解释。就拿比喻来说，上一章已经讨论过，比喻的“相似”，经常是自我设定的元语言引导的结果。反喻很难找到像似点，其意义是无可奈何的让步：承认系辞的力量，可以克服符义学的困难，在符用层面上得到整合。

例如说，“我是一天的烟头”（或许的解释：我到晚上筋疲力尽只冒余烟）；“杯子是我心脏的直径”（贪杯使我心室肥大）；“时间的柠檬吝惜它的泪水”（浪费生命无人同情再说也无用）；“沙发是房间里的飞行路线”（此人只会躺在那里无所事事地幻想）。句子是各种我从各种书里找来的现代诗的诗行，括弧里是我本人的猜想，不一定是作者的想法，但是作者不一定有个解释，更可能他的意图就是挑战读者作冥思苦索。

许多符号学家讨论比喻时，犯了艾柯所说的“像似性谬见”。比喻的像似，只是一种文本设立的假定而已，“像似点”无需真的像似。利科在《为像似性辩护》一文中指出，像似性“不仅是隐喻陈述所建构的东西，而且是**指导和产生**这种陈述的东西……应当成为**谓词**的归属特征，而不是名词的替代特征”（黑体是我加的）。[①] 他说的“谓词归属”，就是“像”或“是”这样的自携元语言标记的强制性，而他说的“指导和产生”陈述，就是元语言对解释的作用：比喻两造之间的像似性，实际上是文本自携元语言对解释的压力造成的。

诗人肯宁汉姆有句曰“两只黄蜂冷得像树皮”[②]，为什么黄蜂会冷，而且冷得像树皮？这是因为这个“像”字既然在那里，就必须起作用：比喻的两边不像也必须像。理法太尔在《诗歌符号学》中引用了艾吕雅的两句诗，更加风趣地说明了这个问题：“地球蓝得像个橘子。/没错。词儿从不撒谎。”他说这是在空间飞行时代之前写下的诗句，是诗性的前瞻，但据说诗人只是“从天堂回到人间时兴奋地连声呼喊”[③]。

因此，支持每一次解释努力的元语言，构成虽然复杂。但这些元语言因素

---

① 保罗·利科：《活的隐喻》，上海：上海译文出版社，2004年，第266—267页。

② V. S. Cunningham, *Some Salt: Poems and Epigrams*, Mount Horeb, WI: Perishable Press, 1967, p. 43.

③ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington & London: Indiana University Press, 1978, p. 62.

相当具体，并非不可捉摸。可以看到，解释符号文本的元语言集合，是每次解释时用各种元素因素配制起来的，有点像调鸡尾酒一样，配方或可参考，但是可以根据情况每次加以机变调节。**元语言集合的可调节性**，是本章试图说清的核心问题。

这也就是为什么许多符号文本，第一次看不清，重读方见妙处。理法太尔称之为"追溯阅读"(retroactive reading)，他认为诗不可能一次读出意义，再读时有第一次的文本阅读记忆引路，就很不同。[①] 原因是先前的阅读经验进入了元语言集合。

5. 同层次元语言冲突

语言学与逻辑学中的元语言理论，只谈元语言之间的层控关系。1920 年罗素给维根斯坦《逻辑哲学论》写的序言，是元语言观念在现代的第一次明确描述，也点明层控关系是元语言的根本："每种语言，对自身的结构不可言说，但是可以有一种语言处理前一种语言的结构，且自身又有一种新的结构。"[②]他的意思是元语言可以分成多层，每一层元语言的结构无法自我说明，只能变成对象语，靠上一层元语言描述；塔斯基认为，上一层元语言，总是比下一层的对象语言"本质上更丰富"[③]。

扩大言之，任何意义系统之所以是一个系统，就是因为它无法自我解释。一个意义系统如果是"完整"的，就是不能自我解释的，如果是能自我解释的，就不可能是完整的。哥德尔"不完整定律"(Gödel's Theorum)，用非数理逻辑的平常语言说，就是"一个描述系统是自洽的，那它就是不完备的；一个描述系统是完备的，那它就是不自洽的"，这是现代"元意识"的清晰表述。

既然没有一个结构本身能自洽，元语言结构的诸种不完整之处，各种矛盾、模糊、冲突、悖论，只有靠再上一层的元元语言来解决。如此理解元语言，那么

---

① Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington & London: Indiana University Press, 1978, p. 5。

② Bertrant Russell, "Introduction", in Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, London: Routledge, 1987, p. 7.

③ Alfred Tarski, "The Semantical Concept of Truth and the Foundations of Semantics", *Philosophy and Phenomenological Research*, 1944, p. 4, p. 347.

元语言之间就不会有冲突：它们并不处于同一层次。《传灯录》卷二十八说“在迷为识，在悟为智；顺理为悟，顺事为迷”，清晰地指出“理”与“识”的层次控制关系；董说《西游补》第四回孙行者入小月王万镜楼，镜中见故人刘伯钦，慌忙长揖，问：“为何同在这里？”伯钦道：“如何说个‘同’字？你在别人世界里，我在你的世界里，不同，不同。”

在解释活动中，各人解释不同，哪怕同一人，前后解释不同，也是正常的。不同的解释主体坚持各自的立场，不会发生元语言冲突。元语言不同产生的歧义，是元语言的题中应有之义，本来每次解释所用的元语言集合，构成可以很不同。

而笔者要问的是：在同一个解释者的同一次解释努力中，使用了不同的元语言集合，那时候会出现什么情况？尤其是，当这些元语言集合产生完全相反的意义，会不会一个意义取消另一个意义？如果这些元语言集合同样有效，冲突意义并立，此时符号解释以什么形态出现？笔者把这种同层次元语言冲突，称为“解释漩涡”。

本书将仔细讨论这种元语言冲突的符号学发生机制，探讨它在文化运作中起什么作用，尤其是在意识形态对社会文化的调控中起什么作用。实际上同层次元语言冲突造成的解释漩涡，在人类文化中极为普遍，只是学界没有注意。迄今为止，无论是在文化学语言学实践中，还是在符号学学理上，还没有人论及这个问题。其原因是，至今学界认为不同元语言分布在不同层次上，上一层元语言的产生，目的是为了消除解决下一层语言（该元语言的对象语言）中出现的矛盾冲突。这样一来，元语言之间，从分布位置上，从功能定义上，就排除了冲突可能。

而本章至此的讨论，主要就是想说明，在不同解释者之间，在同一解释者的不同解释之间，甚至在同一个解释者的同一次解释中，可以使用不同的，甚至互相冲突的元语言集合。这些元语言集合可以处于不同层次，也可以处于同一层次，也就是说，它们之间的关系可以是分布性的。

当两套是非标准出现在同一个解释行为之中，出现在同一个（同一批）解释者的同一解释活动中，上文讨论的诸种元语言很有可能协同产生一个意义。例如，作者名“杜甫”，让解释者将《秋兴八首》放在杜诗总体风格中来解释，这是极为重要的副文本元语言标记；此诗收于《唐诗三百首》是文学史承认的经典集合，是型文本标记；而解释者由于家学渊源熟读唐诗，本人文学史知识丰富，崇

拜杜甫，构成了恰当的能力元语言；在崇拜杜甫的时代（由于其儒家思想，或由于其“现实主义”），杜诗又罩上光环。在具体解释中，这几种元语言因素相辅相成，合为一套元语言集合，使解释者把“香稻啄余鹦鹉粒”读成杜甫特殊的文辞典范，读成意味无穷的绝代妙句。

但是，如果元语言因素不可能配合，也就是说，在同一个解释努力中，在同一元语言集合中，出现几种冲突的元语言成分，它们就可能推动不同的意义解读。例如，假定解释者找到旁证理据，开始怀疑《秋兴八首》非杜甫所作，而是后人伪托窜入王洙、王琪本《杜工部集》，此时他的唐诗语境元语言因素，就给文本定位造成困难，解释者的文史修养就无法起作用。有关读杜诗的元语言集合被撕开，文本元语言（诗句的文字风格），与语境元语言（文本的文学史地位），主观元语言（解释者的修养）直接冲突，使解释无所适从。

一旦元语言无法协同，对象文本中原先似乎并不存在的混乱，就可能因为解释元语言的对立，产生出冲突的意义。

6. 解释漩涡

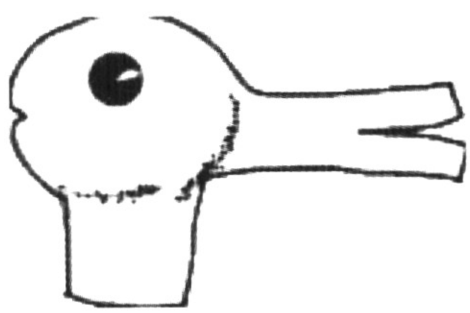
向解释敞开的文本，提供文本自携元语言因素，并且呼唤其他元语言因素。元语言因素的集合和分化，是解释行为形成的。不同的元语言集合之间的协同或冲突，发生在解释中，而不是发生在文本中。

理想的情况是，在解释中各种元语言因素协同，形成一个互相促进的集合，例如电影的音和画，例如图像与文字说明，互相配合以催生比较明确的意义。即使它们之间有不一致的地方，甚至表面上看在推动相反的解释，解释活动最后也会达到一个暂时稳定的解读。例如奈克尔立方体（Necker Cube）的解读，即是把平面的立方图像视作立体。格式塔心理学指出，一旦我们看到突出的方块，就不可能看到凹入的方块。我们采用一种解释，就排除了另一种解释。

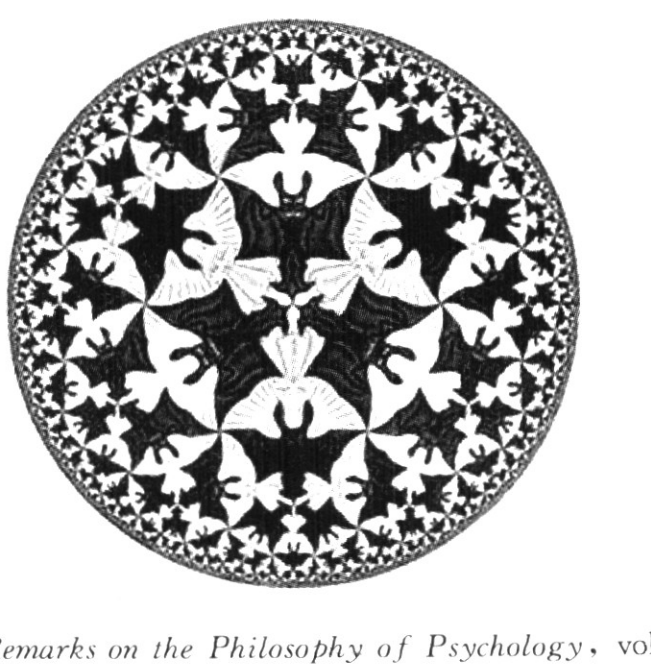
不同的元语言集合也可能形成“反讽”式的协同：表面义与意图义相反，在解释中相反相成。在这种情况下，冲突的元语言集合会重新协同。例如你的上司说：“放心，我这个人不容易生气”，这可能是安慰，这也可能是威胁。如果是

后一种情况，此话的表现义与意图义有可能不合，有效的解释就应当能够从各种元语言因素（例如场合、表情、此人一贯的行事风格）中解读出有效的意义。但是安慰与威胁两个解读不可能并存，解释者根据他使用元语言的能力，在解释后只能采用其中一义，实际上也只有一义具有真值。

但是我们也能观察到更加复杂的元语言冲突。维根斯坦用他的《鸭—兔》画为简明例子，说明并非如贡布里希所说看到鸭就不可能看到兔，看到兔就不可能看到鸭，他认为鸭兔实际上并存。[①]



荷兰木刻家艾歇（M. C. Escher）致力于推翻奈克尔立方体效果，让解释者看到平面翻成的两种立体可以同时并存，艾歇大量背景与前景互换的画，例如下面这幅磁盘画“天使与魔鬼”（Angels & Devils），让人同时看见天使与魔鬼，让两种解读方式（以黑为背景看白，以白为背景看黑）同时起作用，两者都是前景，没有一边能被暂时搁置，它们的并存是主题性的。



① Ludwig Wittgenstein, *Remarks on the Philosophy of Psychology*, vol. Ⅱ Chicago: University of Chicago Press, 1980, p16. 贡布里希的《艺术与错觉》（杭州：浙江摄影出版社，1987 年，第 4 页）中也用了类似的“鸭-兔”图，贡布里希承认“我们在看到鸭子时，也还会‘记得’那个兔子，可是我们对自己观察得越仔细，就越发现我们不能同时感受两种更替的读解”。贡布里希不认为双读同时并存。

这时就出现了两个不同的元语言集合冲突而造成的“解释漩涡”[①]：两套元语言互不退让，同时起作用，两种意义同样有效，永远无法确定：两种解释悖论性地共存，但是并不相互取消。而这恰恰是艾歇作品的魅力所在，冲突造成的双义并存，天使与魔鬼并存，解释无所适从，正是我们着迷的原因。

美术批评家施坦伯格研究毕加索《阿尔及利亚女人》组画，指出立体主义的“双面人”画法符合维特根斯坦对“鸭—兔”图的解释，而贡布里希是错的。他说：“贡布里希的信念，即另一种选择无法被同时看到……忽视了这样一个事实：我们这个时代最有视觉想象力的人一生努力的目标，恰恰就是要让这种含混（或多义性）变得可见。”[②]

阐释漩涡其实并不神秘，注意观察我们就会发现阐释漩涡出现于很多场合，是我们日常生活的必然现象。最常见的解释漩涡，出现在戏剧电影等“演示文本”的表现层次与被表现层次之间。历史人物有一张熟悉的明星脸，慈禧太后长得像斯琴高娃，秦始皇长着陈道明的脸，为什么并不妨碍我们替古人担忧、气愤、恼怒或感动？

因为我们解读演出的元语言漩涡，已经成为我们的文化程式，成为惯例，观众对演出的解释，一直跨越在演出与被演出之间，而且一者并不取消另一者。应当说，观众对于名演员的记忆，会影响演出场景的“真实感”，但是此种意义游移是演出解释的常规，解释漩涡不会对解释起干扰破坏作用：没有人会觉得历史人物面孔熟悉，历史就失真不可信。表现与被表现含混，是表演艺术之所以为艺术的原因。

这个原则可以扩大到所有的艺术：符号表意的踪迹（例如演出的“假”、小说的“虚构”、绘画的平面）显示了符号与表现对象的距离。从表意方式分析，可以说表现与被表现（演出与被演出）处于两个不同层次，在接收这一头，却很难把它们隔为两个层次分别处理。

---

① W. J. T. Mitchell 可能是首先用“漩涡效应”（Vortex Effect）的人，他指出这种效应可见于维特根斯坦的“鸭兔画”，马格里特的“烟斗”，而且福柯讨论过“螺旋壳”（Spiral Shell）。见其 *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*（University of Chicago Press, 1994, p. 75），但是他没有指出这是解释元语言冲突的结果。

② 列奥·施坦伯格：《另类准则：直面 20 世纪艺术》，沈语冰等译，南京：江苏美术出版社，2010 年，第 315 页，注 27。

诚然，能力元语言牵涉到解释者的经验，因此，看斯琴高娃演慈禧太后，熟悉这位演员的观众倾向于欣赏她的表演，了解晚清史的观众倾向于看到慈禧太后是如何被演的。但是按照电影制作人的“意图定点”（参见第八章第六节），大部分中国电视剧观众具有这两方面能力，同时能看到斯琴高娃与慈禧太后，不然制作人不会选此剧本，或不会选此演员。他们相信目标观众能兼顾表现层次与被表现层次，也只有二者被兼顾，艺术才算成功。

有社会心理学家发现女性容易看到演员，男性容易看到历史人物。这可能与“社会性别”造成的文化注视方向有关：女性比较注意演员，因为比较了解演员的演出生涯，生活琐事；男性比较关心历史，尤其是政治史。了解面的不同，能力元语言不同。实际上这不是生理性别造成先天能力元语言差别，而是男人女人的经验能力元语言差别。但是除非解释者有元语言缺陷（例如从来没有注意过斯琴高娃而认不出她，或是完全不了解晚清这段历史），两种解释同时出现于当代中国观众脑子里。

这很容易验证。例如著名演员劳伦斯·奥利维（Laurence Olivier）演出的莎剧改编电影《哈姆雷特》（中译《王子复仇记》），有时候我见到的是哈姆雷特，有时候我见到的是奥利维出色的演技。这两个解释是游移不定的，互相冲突的，却又是文化程式规定可能相容的。但是只有对二十世纪五十年代电影了解较多的观众才对劳伦斯·奥利维感兴趣，而这样的人不多了。由于文化变迁，观众元语言能力变化，这个解释冲突几乎不再存在。

超现实主义画家勒内·马格利特（Rene Magritte）的画《这不是烟斗》（Ceci n'est pas une pipe）引起广泛注意，因为其图与文绝对同一：



画里的烟斗，当然不是真的烟斗，是像似符号，不是物。这本不用说明，加上这样一个标题，却让人糊涂了。标题携带的文本元语言（以强调非此物而否认符号的对象），实际上在取消语境元语言（这是一幅画，体裁规定画上是烟斗的再现，也就是说原物不在场），也在推翻能力元语言（观者开始怀疑自己是否

有最起码的符号解释能力)。此时出现的悖论是:这幅画的文本元语言如此充分地自我说明,就不需要与能力元语言和语境元语言结合,形成元语言集合。而没有元语言集合,意义就没有来历,画的意义就反而落空。

为此,解释者收到的压力,反而是设法搜寻一个相反的元语言集合,来证明《这不是烟斗》这样的标题是假相,这幅画的实际意义深远得多。如此形成解释漩涡,非常特殊。福柯等后结构主义哲学家见猎心喜,讨论得越来越玄。[①]

此种"常识否定"似乎很奇特,却见于许多禅宗公案。《五灯会元》卷五:"丹霞天然禅师于慧林寺遇天大寒,取木佛烧火向。院主诃曰:'何得烧我木佛?'师以杖子拨灰曰:'吾烧取舍利'。主曰:'木佛何有舍利?'师曰:'既无舍利,更取两尊烧。'"佛像神圣,是因为体现佛性,但是这种体现是在元语言层次上的:佛像只是舍利子的转喻。院主不小心做了常识否认,给丹霞禅师一个制造元语言冲突的好机会:禅宗大师提前一千年为超现实主义艺术和后结构主义符号学铺了路。

7. 元元语言冲突,"评价漩涡"

笔者曾把文化定义成"社会相关表意活动的总集合"[②],这样,意识形态就是文化的元语言,它的主要任务是文化意义活动的评价体系。每个社会性评价活动,也就是意识形态支持的一个解释努力。关于意识形态的定义据说几十种之多,现代批评理论的论家,几乎都有自己的意识形态定义。齐泽克甚至建议干脆不谈意识形态:"难道其本身全然晦涩难懂、含混不清的特性还不是放弃它的充分理由吗?"[③]本书对这几十种定义无法一一作评析,本书提出"意识形态是文化的元语言",这定义可能不够仔细,但至少简明扼要,适合做符号学的分析。

上文分析认为元语言集合能够发生冲突,那么元元语言集合也能发生冲突,这时候就出现更高一层的解释漩涡,可以称为评价冲突。即使用同一个意

---

① Michel Foucault, *This is Not a Pipe*, Berkeley: University of California Press, 1973. 其中竟然讨论到法文"烟斗"(pipe)一词中,p样子像烟斗。

② "文化的定义是:一个社会中所有与社会生活相关的符号活动的总集合。"赵毅衡:《文学符号学》,北京:中国文联出版公司,1990年,第89页。

③ 斯拉沃热·齐泽克:《意识形态的幽灵》,斯拉沃热·齐泽克、泰奥德·阿多尔诺等:《图绘意识形态》,南京:南京大学出版社,2002年,第4页。

识形态体系，也会出现评价冲突：儒家伦理难以避免“忠孝不能两全”的评价漩涡，就是显例。

但是文化解释或评价的主体，往往是集团。在历史维度上，集团评价主体，比个人更为重要，更需要考察。如果这些集团分别进行解释活动，就不会产生元元语言冲突。例如美国南北对蓄奴制的不同理解严重冲突，主体集团却被地缘政治分割；对历史人物（例如李鸿章）或事件（例如法国大革命）的评价，由于历史元语言一再改变而不得不经常改写，但是理解主体我们与上一代被历史时代分开，此时并不形成评价漩涡。

但是更经常看到的现象是：一个社会，一个民族，作为集团主体时成分复杂，所用元语言难于一致，暂时的一致也容易被破坏。因此，集团主体进行评价活动时，元语言冲突就成为一种相当普遍的现象，可以说，评价漩涡是意识形态在文化中起作用时几乎难以摆脱的悖论。

这问题听起来似乎复杂，实际上处处见到。2010 年 8 月，照片《挟尸要价》引发了巨大争议。有人认为是标题与内容不符，是造假；有人认为基本相符，情况属实。事实问题再复杂也弄得清楚，更重要的是道德评价的冲突：许多人认为是捞尸者冷血；但是也有人指出打捞尸体是江边百姓谋生一行，这行业也如殡葬业一样，按服务行规行事。本来，这是两批人不同观念，但是由中国新闻摄影学会全票授予“金镜头奖”，就把评价主体变成了“全国人民”。这时候就出现了评价漩涡：作为合一的评价主体，我们就无法调和“尊重生命”与“尊重习俗”两套标准，就只能形成评价漩涡。本来是各说各理，“此亦一是非，彼亦一是非”，现在是“彼此一是非”。

再例如革命伦理与公民伦理的一致只是理想的可能，落在同一个主体解释之中，就会出现《集结号》中主人公谷子地一生无法摆脱的评价漩涡。[①]

还有更大局面的评价问题：“凡是敌人反对的我们就要拥护，凡是敌人拥护的我们就要反对。”这条政治原则是典型的评价元语言对立。但是黄仁宇的一系列著作，从“中国现代化”角度看问题，就认为“蒋介石与毛泽东具备互补的历史意义”，他们的冲突是个技术问题。一旦把现代中国作为合一的评价主体，出现的是评价漩涡。黄仁宇对此中的价值冲突充分自觉，他指出“对明显价值的

① 支宇：“后革命时代的影像政治：公民伦理与革命伦理的‘道德商谈’”，未刊稿。

崇拜,将使历史走向目的论的直线进展”[①]。

现代化进程中的一个重要问题,就是如何处理意识形态冲突。中世纪社会努力维持统一的评价体系,而现代社会不得不面对评价体系冲突这个事实。自从政教分离后,社会集团,例如中产阶级与无产阶级,例如妇女与少数集团,它们的自我意识都不断增强,他们的评价体系往往对立。当他们合成一个社会,一个民族,不同的意识形态就形成评价冲突,成为影响社会演化的重大力量。这点,本书上一章讨论“反讽社会”时,已经有所触及。反讽的冲突是在文本层面上,是意义活动本身具有的,而评价漩涡,则发生在评价层次上,更加本质化。

在现代化进程中,社会不得不承认几套不同的评价体系都具有合理性。虽然在不断适应变形之后,某种意识形态可以成为社会主导,但是社会演进的基本动力,是绵延不绝的评价漩涡。由此产生了“民主社会主义”、“福利资本主义”这样看起来自我矛盾的意识形态主张,这样的综合意识形态,内部各种因素越是对立,行得通的可能越大,因为它们内化了评价漩涡,其运作阻碍反而减少。包涵冲突利益的意识形态体系最终成为政治实践的主流,证明评价漩涡是今日世界意识形态运行的常态。

而当今的全球化浪潮,使评价漩涡的规模和影响面更加增大。对每个国家,民族利益与跨民族利益不得不同时起作用,因此出现了“全球本土化”(Glocalization)这样的悖论潮流。在这种时候,不善于利用评价漩涡,不知如何内化冲突,不知变通的民族,就难以适应多元化的世界大潮流。无论哪个世界大国,都不得不抛弃单一评价体系:谁能适应并充分利用评价漩涡,谁就在世界潮流中走在前面。

当今文化的一个特色,是文化表意的各个层面都出现解释漩涡,想在文化生活中追求解释元语言的单一化,已经不再可能。文化研究这门学科,无法再忽视元语言冲突这个课题。本书最后一章,将处理现代化进程中的评价元语言冲突。

既然已经讨论到文化的复杂性,本书关于符号学的原理整理就只能暂时告一段落,后半部分我们尝试,把这些原理推演到真理、主体、社会、身份、艺术、历史等困难课题中去。

---

① 黄仁宇:《黄河青山:黄仁宇回忆录》,北京:三联书店,2001年,第505、508页。

下 编 推 演

第十一章 理据性及其滑动

1. 偶发再度理据性

本书第三章详细讨论了理据性问题。各种论者无非是在语言与其他符号中寻找理据性，而他们都承认理据性是有限的：许多符号无理据；而在语言这个最大的符号体系中，理据性基本上完全缺失。因此，理据性在符号表意中是例外。

模仿是人最基本的意义表达活动，尤其是文学艺术，离不开模仿。而完全没有理据性，就无法作模仿再现，而语言是人类表达意义主要工具。基本上无理据的任意武断的语言，用于模仿时必须让接收者感到“像似”对象。这个根本性的矛盾，在人类文化中是如何解决的呢？

第一种办法是扩大理据性的范围。索绪尔仅指出拟声词与复合词具有“相对理据性”。乌尔曼进一步指出有三种根据性：语音理据性（即拟声理据）；词形理据性（派生词理据）；语义理据性，指的是各种修辞性语言（figurative language），尤其是比喻与转喻。[①]

他比索绪尔多加了一个“语义理据性”，但却是一个巨大的可能性。热奈特的《模拟写作》一书[②]，认为同形词、同音词等的理据性可称为“初度克拉提鲁斯现象”（primary cratylism）；然后他讨论了诗歌语言的“理据链接幻觉”，例如比喻、通感等，他称作“再度克拉提鲁斯现象”（secondary cratylism），而他的结论是诗歌语言的目标，就是创造“尽量多的有理据词语”[③]。

---

① Stephen Ullman, *Semantics*, Oxford: Blackwell, 1972, p. 81.

② Gerard Genette, *Mimologics*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1994, p. 157.

③ 同上，p. 152。

说这是“诗歌语言的特征”是文学理论家惯用的论证方式，只要语言“风格化”（stylized），就可能获得理据性，因此文学性散文，也有不少理据性，只要是“文学的”语言，不可避免有许多比喻。[①] 瑞恰慈就认为仪式性（ritualistic）的语言是有理据的。[②] 类推下去，语言就有相当数量的理据性。例如西语 revolution，有词源（拉丁文 volvere 转动）的比喻理据性；中文译成“革命”，则是利用了“汤武革命”的典故，有历史理据性。至于鲁迅的讽刺“革命，革革命，革革革命，革革……”[③]从拟声、拟意、比喻进行词语搭配，更有多重语义理据性。

中国语言学界也不断寻找语义理据性。张永言认为，“除了一些原始名称外，语言里的词大多有其内部形式可寻，或者说有理据可说的”[④]。蒋绍愚提出，所有的派生词都是有理据的，因为“弄清了词语的来源，也就弄清了它的得名之由，也就弄清了词语的意义”[⑤]。李娟红用笔记小说具体地来做这个分析，发现所有的所谓“新词”，都有理据。[⑥] 曾丹分析网络新语，指出网络语汇都生成于类推，或是隐喻，或是转喻。[⑦]

西方语言学家也在把理据性范围越推越大。费歇认为语法是一种“图表像似”，因为语法实际上是意义的同型结构，与意义相应。[⑧] 乌尔曼则几乎推进到了最后一步：“每一个习用语，都有任意武断的词，也有至少部分有理据，即透明的词。”[⑨]但所有这些论者，都停在最后一步之前：没有一个说理据性是普遍的，他们的理据性再多，也都是部分的，偶发的。

文学艺术在进行模仿描写时，是不是专挑具有这些理据性的词句呢？显然不是。语言都能进入文学，都可以进行模仿描写。人类在文化中实践，却无法说明其中的道理，本文要解决的，就是用符号进行描摹的根据问题。

---

① Stephen Merrim, “Cratylus’ Kingdom”, *Diacritics*, Spring 1981, p. 54.

② I. A. Richards, C. K. Ogden and James Wood, *The Meaning of Meaning*, New York: Harcourt, Brace and World, 1923, pp. 24 - 47.

③ 《鲁迅全集》，北京：人民文学出版社，1956 年，第 3 卷，第 399 页。

④ 张永言：“关于词的内部形式”，《语言研究》1981 年第 1 期，第 23—28 页。

⑤ 蒋绍愚：《近代汉语研究概况》，北京：北京大学出版社，1994 年。

⑥ 李娟红：“从笔记小说释词现象看词语的理据”，《江西社会科学》2009 年第 1 期，第 240—243 页。

⑦ 曾丹：“试析汉字符网络语汇的构成及其生成机制”，《江汉大学学报》2009 年第 2 期，第 60—63 页。

⑧ Olgar Fischer, “An Iconic approach to Grammaticalization”, in (ed) Jac Conradi at al, *Signergy*, Amsterdam: Benjamins, 2010, pp. 279 - 298.

⑨ Stephen Ullman, *Semantics*, Oxford: Blackwell, 1962, p. 97.

语言可以用来模仿，这是柏拉图在《理想国》中再三强调的。亚里士多德在《诗学》中指出文学的最重要机制是模仿，模仿就是利用语言的像似性。他讨论的模仿范型是悲剧，悲剧除了使用姿势表情道具，更多地还使用语言，如果语言对于对象是不透明的，那就无从模仿。历代很多诗人，都感到这里有个巨大的未决问题。莱辛指出："诗歌必须追求把符号从任意符号提高到自然符号。"① 路易斯很早就谈到了"由词组成的画面"②。维姆萨特给诗的形象语言下了个定义："最大程度地实现了其语言潜力的语言形象。"③

但是最强烈的呼声来自庞德，他编辑的费诺罗萨论文《作为诗歌手段的中国文字》，被汉学家嘲笑为学理上错误百出，但是当代理论家们却一再回顾庞德此说，看来庞德的诗人式敏感，击中了意义问题的要害。庞德认为中国文字是理想的，因为"中国文字不是任意的符号，而是自然行为的生动速记"。新世纪前夕"语言像似性讨论会"的组织者依然在引用庞德此文，指责符号学界至今没有能好好回答这个问题，即庞德早就感觉到的"作家对像似的迫切需要"④。

2. 普遍符用理据性

在近年两届阿姆斯特丹大学"语言像似会议"的论文集中，许多符号学家集中讨论了这个问题。诺特提出，语言像似应当分成两类，语言学家指出的语音、词法、句法、词源的理据性（即上一节提到的各种理据性），是语言的"内理据"(endophoric)，即"模仿形式的形式"(form miming form)。而语言中真正在表意过程中起作用的，是"外理据"(exophoric)，外理据是"模仿意义的形式"(form miming meaning)。内理据是个别的、偶发的，而外理据是普遍的，诺特称之为

---

① Gotthold Ephraim Lessing, "Letter to F Nicolai, 5-26-1769", quoted in Max Nanny & Olga Fischer (eds), *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, Amsterdam: Benjamins, 1999, p. xvi.

② C. Day Lewis, *The Poetic Image*, New York: Oxford University Press, 1947, p. 13.

③ William K Wimsatt, *Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press, 1954, p. i.

④ Max Nanny & Olga Fischer (eds), *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, Amsterdam: Benjamins, 1999, p. xvii.

“普遍语言像似”[1]。

任意性的语言,如何能包含普遍像似性?因为任何符号(包括语言符号)的文本性组合,只要被有效地用入符号交流行为,就获得再度理据化,与意义已经有了超出任意的联系。符号的这种普遍再度理据化,因为必须通过使用才能获得,因此是符用学性的。符号学界,关于理据性的立场,先后经历过如下变化:

第一,索绪尔把任意性看成是“符号的第一原则”,他只承认拟声词的初度理据性,复合词与词组的构造理据性。

第二,皮尔斯认为,大量符号是有理据的,但是语言词汇是无理据的规约符号。

第三,一个世纪来,语言学家发现语言中理据性范围大得多,从构词法,到句法,到比喻通感等各种修辞手法,到语法构造,都出现局部理据性。

第四,笔者在这里要提出的,是在“文本形态之外”的“符用理据性”:人工制造的符号,必然被社群作集体使用。符号在使用语境中被理据化,这种符用理据性,在使用者社群中,是普遍的。

维特根斯坦对此有个说明:“(同意)不是意见一致,而是生活形式一致。”[2]他说的“生活形式”是指语言在生活中的使用方式。社会性使用,对于无论哪种符号,有意义累加作用:不是符号给使用以意义,而是使用给符号以意义,使用本身就是意义。索绪尔感觉到这一点,他把象征列于他说的符号之外,因为象征与意义“有一种自然联系的根基”[3]。象征也是语言,为什么象征不是任意的?第九章第七节讨论过,社会性使用给了象征在“自然联系的根基”,使用者的语言,对于使用者来说,是透明的。

符用的指示性容易理解。一个数字或许是任意武断的,一旦使用在文本中,例如作为电梯的层楼按钮,与其他数字排列在一道,就是有理据的。它是个明确标定某个特定楼层的指示符号,产生一个清晰的提醒注意的箭头。

比较难于说明的是语言中的像似性。但是语言的“像似”,一直是符号学中

---

① Winfred Noth, “Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature”, in (eds) *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature* 2, Amsterdam: Benjamins, 2001, p. 16.

② Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford: Blackwell, 1953, p. 241.

③ 索绪尔:《普通语言学教程》,北京:商务印书馆,1980年,第104页。

最大的争议点。[①] 符号学家诺特指出，语言中的普遍像似性，表现在三个方面：第一，接收者的思想与认知中，心像无所不在；第二，在"创造性文本"中必然需要像似符号；第三，传达中互相理解以语言的像似为先决条件。[②] 这三点都落在符用范围里，其中"心像原则"是最根本的，语言要能激发心像，语言文本中就必须有语象。洛特曼也指出，在模仿中，"语言符号意义化，使符号变成其内容的模型"[③]。

让我们随手举一个例子。"无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来"，这两行诗中可以找到某些"初度理据性"的只有"萧萧"与"滚滚"两个拟声词，其余词，没有理据性，也找不到热奈特说的比喻、通感等。但是实际上不仅这两句诗给了我们一幅极其生动的形象，而且其中每个词，都在我们心里引发相应的意义与形象：具体词如"落木"、"下"、"来"，比较抽象的复合词如"无边"、"不尽"，甚至专用名称如"长江"，都携带着相当清晰的像似性，效果类似一幅山水长卷。"诗中有画、画中有诗"，这些词语可以"替代"视像，激发心像，因此已经理据化。

例如索绪尔的例子："树"这个词，树的照片，活生生的树，符号很不相同，给使用者的感觉却类似，在使用中效果也类似，证明它们有相通之处。在此出现了一个我们无法否认的事实，使用造成理据性。西尼则认为这是"现象符号学"的根本问题："说 house，写成斜体，写成大写，像孩子一样画一所房子，这些声音、记号、图画，意义都是相同的，哪怕说 maison，或是说 casa，都有一个相同的词或思想的形式，使它们意指房子。"他称这个"思想"为"形式的内容"(the content of the form)。[④] 这与上文说的"模仿意义的形式"看法一致。

这种使用理据化，不限于语言，也可以发生于其他无理据的符号。美术学家贡布里希的一篇名文，《对一座木马的思考》，为本书说的这种"使用理据化"提供了一个非常有说服力的解释。一根竹竿为什么能代替马？它没有马的形象，也没

① Michael Shapiro, "Is the Icon Iconic?" *Language*, December 2008, pp. 815 - 819.

② Winfred Noth, "Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature", in (eds) *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature* 2, Amsterdam: Benjamins, 2001, p. 25; Valerii Lepakhim, "Basic Types of Correlation Between Text and Icon, Between Verbal and Visual Icons", *Literature and Theology*, March 2006, pp. 20 - 30.

③ Yurij Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1970, p. 21.

④ Carlo Sini, *Ethics of Writing*, Albany: State University of New York Press, 2009, p. 3.

有贴上马的图像或标签，它甚至不如“马”这个词那样，有社会规约决定它意义为马（因而我们可以指责赵高“指鹿为马”是欺君）。竹竿之所以称为马，是因为对孩子以及周围其他人而言，它被当作马使用，由此它获得了马的意义。[①]

模态逻辑语义学的创始人克里普克在《命名与必然性》一书中指出，词“使用”的历史，造成意义积累。无论是专名（如“丘吉尔”）还是通名（如“黄金”）“并不是这个名称的含义在起作用，而是这个名称的起源和历史”，“构成了历史的因果传递链条”。“而当一个专名一环一环地传递下去的时候，确定该名称的指称方式对于我们来说是无关紧要的，只要不同的说话者给它以相同的指称对象。”[②]也就是说，原先是有理据还是无理据，对于在某个语境中符号使用者来说，已经无关紧要：在“形成链条”的使用中，命名获得了使用理据性。

笔者不是说作为语言符号基础的任意性原则已经不成立，而是说，在符形符义层面上，理据性都是是语言内部的特殊关系方式，并非普遍；而在语用层面上，“外部性”理据，是语言有效使用的基础。因此，语言（以及任何符号系统）处于任意性与理据性的张力性结合之中。两者的平衡是动态的，因使用语境而变化的。

正因为再度理据性，是使用中获得的，才会出现下面几节讨论局面：在特殊使用方式中，符号出现“理据性滑动”现象。

3. 理据性上升

正因为符号的理据性，是在文本的使用中获得的，在不同的使用语境中，理据性会有所变异，可以升高，也可以降低。理据性的上下滑动，比较复杂，需要细致的讨论。

理据性的上升，类似本书第九章第七节讨论的象征化。社会性地一再重复使用某个符号，会不断增加该符号的语用理据性，理据性增加到一定程度，我们就称之为一个象征。例如人名很少有可识别的理据性，父母或作者取名时的理

① Ernst H. Gombrich, *Meditations on a Hobbyhorse and Other Essays on the Theory of Art*, London: Phaidon, 1963, pp. 12 - 14.

② 索尔·克里普克：《命名与必然性》，上海：上海译文出版社，2005 年，第 125 页。

据(例如辈分,例如家族往事)不为外人所知。取名中比较容易认出的背景理据(例如时代用语),不是普遍规律。名字虽然看得出男女、民族等,这些大范畴意义不能使名字"透明"起来,因此名字大部分是一个"新词"。可是一旦进入文本(文学文本,或社会使用文本),无理据的人名,能够变成一个具有普遍意义的词汇,成为意义富厚的象征。例如《钢铁是怎么炼成的》中的保尔,或"超性别"的李宇春,靠"人物形象"之助,获得像似理据性。

而历史的长期使用,更能把历史人物的名字(关羽、魏忠贤等)变成某种品质的代表,人名就成了典故。典故是一种特殊的理据性,是文本通过文本间性向历史借来的意义。文献中的不断引用(例如"阿Q精神")可以使一个名字成为抽象品格的象征。大部分专用名词,如物品名、物种名、地名,在使用中获得并增加理据性却是普遍的,[①]"长江"、"黄河"的意义,就是显例。

巴尔特认为埃菲尔铁塔作为符号本来是空的,没有意义,但是因为永远树在每个巴黎人面前,就被多少代的巴黎人加入了"巴黎品质"[②],从而成为巴黎的象征。因此,理据性顺着文本间性的加强而增加。只要一个社群集体地坚持使用,一个无理据的符号可以获得理据性,甚至成为"高度理据化"的象征。

再度理据性不是任何人的选择,而是符号文本使用中的必然因素。乔纳森·卡勒在《追寻符号》一书中提出,凡是句子都预先设下了各种逻辑的、修辞的、语用的"预设"。[③] 句子把原先无理据的词语组成了一个关系式:它描绘了一个场景,这个场景有像似性;这个场景落在一个世界的关系式里面,带有指示性。符号组合进入使用后,前后文之间就搭建了新的理据。

卡勒举了一个有趣的例子证明这一点:"问一句'你再也不打老婆了吗?'这句问话背后有很多东西:任何回答都是在回应这句话的预设。"[④]不管是肯定还是否定的回答,都是已经承认此语中"你打过老婆"的意义。语句或其他符号文本,都在使用预设理据性,使用本身,就是在创造语用理据性。只有拒绝使用

---

① 参见 Laurie Bauer, *English Word-formation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 42-61。

② Roland Barthes, "The Eiffel Tower", *A Barthes Reader*, New York: Hill & Wang, 1982, p. 238.

③ Jonathan Culler, *In Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstructionism*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981, pp. 108-118.

④ 同上, p. 111。

(无表情地说"无可奉告"或干脆不说话),才会与顽强的使用理据性切断关系。很多发言人,先得学会这个"惜言止谤"公关技巧。再例如双关语。一家卖女孩子饰品的店,取名"小资格",就是巧妙地拼合了两个使用多年的习语所提供的预设:资格不必老,因为本店为小资服务。

理据性上升的过程,是人类每时每刻使用符号的自然结果。而且,随着文化交流的加速,由于理据性的累积,文化中的总体意义量日益富厚,人类文化也就日渐丰富。

4. 理据性滑落

反过来,已经获得理据性的符号或词语,可以在使用中磨损,从而"去理据化"(demotivation)[①],乌尔曼称为"丢失理据"(loss of motivation)。去理据化(丢失形象)是各种习用比喻的必然命运。我们说"一路顺风",而不问飞机实际上宜于逆风起飞降落。至于"山脚"、"桌腿"、"玉米"、"花生"、"轮船",在过多的使用中完全非理据化。没有会觉得"电气火车"是个不通的说法。[②]

这种去理据化是语言的常态。绝大部分词语原先都是新鲜比喻,失去理据性的词语,成为语言的主要肌体。非理据化是必要的,它使语言的日常使用提高效率。因此,语言中同时发生两个过程:每次使用,让理据性上升,为符号添加再度理据性,同时也磨损旧有的理据性,例如"火车"丢失了构词理据性,但是获得了再度理据性,"火车"有了新的形象。

本节要讨论的是一种比较特殊的非理据化,可以称为"艺术性理据滑落":它是文学艺术中的一种特殊安排。文本中某些词符,可以突然从含义深远变成任意。美国现代诗人威廉姆斯(William Carlos Williams)的这首诗"巨大的数字"(The Great Figure)是个佳例:

在密雨中
在灯光里

---

① Stephen Ullman, *Semantics*, Oxford: Blackwell, 1972, p. 121.

② 参见"消义化",赵毅衡:《文学符号学》,北京:中国文联出版公司,1991年,第176—178页。

我看到一个金色的
数字 5
写在一辆红色的
救火车上
无人注意
疾驰
驶向锣声紧敲
警报尖鸣之处
轮子隆隆
穿过黑暗的城市

这首诗中，每个词都有再度根据性，因此描绘的景象栩栩如生：在夜雨中，城市某处失火，救火车尖叫着奔驰而去。但是中间出现一个“5”，这个数字没有理据性，滑落到这个符号的任意性中。

要测定“理据性丢失”，笔者建议两个简单的方法。第一法是替代。此符号可以被同类另外的符号替代（例如另外一个数字，或一个字母，只要该符号依然无理据，例如不要用 1、7、13 之类已经被社会使用“象征化”了的数字），而意义没有变化，它就是任意的。第二个测定法是解释。如果很难看出“另有深意”，那么这个符号就丢失了理据。第一法是形式的，第二法是内容的。显然，在这首诗所有的词中，只有这个 5 能通过这两个测验，因此 5 是任意的，失去了其他词都有的符用理据性。威廉斯发起的诗歌运动号称“客体主义”（Objectivism），客体主义据称要求“触及物的坚硬的切实性”[①]。而这首诗，借助理据性突然滑落，的确扪及了“不携带意义”的“纯然之物”。

此种理据性滑落可以发生在诗中，也可以发生在小说、电影，或任何艺术体裁中。

索绪尔本人也采用这种测定法检查任意性，他说：“象征法律的天平就不能

① Henry M. Sayre, "American Vernacular: Objectivism, Precisionism, and the Aesthetics of the Machine", *Twentieth Century Literature*, Vol. 35, No. 3, William Carlos Williams Issue (Autumn, 1989), p. 312.

用随便什么东西，例如一辆车来代替。"[①]因此象征不是任意的。注意索绪尔在此用的例子超出语言，但也适用于语句，例如说"正义女神手中的天平歪斜"。因此，符用理据性是各种媒介的符号体系通用的规律。

电影《手机》中，对尔虞我诈复杂的人际关系十分灰心的费墨教授（在同名电视剧中，换了另一个角色主持人严守一），决定离开，到爱沙尼亚去教中文。为什么偏偏是爱沙尼亚？电视剧中说"是个海边的国家"。因此，任何海边的国家都可以替代它（测试一）。这是个随手挑出的不穷不富、非东非西的"无名小国"，使自我流亡显示出"无目的性"（测试二）。它的无根据性正是主题所需：主人公想找一个与京都的红尘万丈正成对比的宁静归宿。

理据性滑落，不是价值判断，不一定保证其艺术效果。电影《赤壁》中，林志玲饰演的小乔为马接生，给小马驹取名为"萌萌"，这个名字没有任何来由，在这个电影中无根据。但是带了一点当代女孩的取名风格（因此通不过第二测试法），理据性错置让观众哗然大笑。

下面是安徽诗人陈先发的一首诗"秋日会"：

> 她低挽发髻，绿裙妖娆，有时从湖水中
> 直接穿行而过，抵达对岸，榛树丛里的小石凳
> 我造景的手段，取自魏晋：浓密要上升为疏朗
> 竹子取代黄杨，但相逢的场面必须是日常的
> 小石凳早就坐了两人，一个是红旗砂轮厂的退休职工
> 姓陶，左颊留着刀疤。另一个的脸看不清
> 垂着，一动不动，落叶踢着他的红色塑料鞋。
> 你就挤在他们中间吧。我必须走过漫长的湖畔小径
> 才能到达。你先读我刻在阴阳界上的留言吧：
> 你不叫虞姬，你是砂轮厂的多病女工。你真的不是
> 虞姬，寝前要牢记服药，一次三粒。逛街时
> 画淡妆。一切，要跟生前一模一样

① Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York: McGraw-Hill, 1969, p. 69

诗原想用“魏晋”之风，为现代“造景”，但是现代场景完全没有古典中国的风雅。等待虞姬这个倾国倾城历史美人的，只是一场再庸常不过的退休工人无聊枯坐。石凳上已经坐着了两个人：“一个是红旗砂轮厂的退休职工”。“红旗砂轮厂”可以用任何工厂名字取代，但毕竟指向了某种过时的名称和产业，可以说理据性没有滑到底。但是接着出现的诗句就让人深思了：“姓陶，左颊留着刀疤”。一个退休职工，脸上有伤疤，或许可以说是工伤所致，但是姓陶却毫无理由，可以代之以任何姓。“另一个的脸看不清/垂着，一动不动，落叶踢着他的红色塑料鞋。”塑料鞋可以是任何颜色，红色至多是不讲究。两种测定法，证明在这首诗里描写当今的三行诗句，理据性突然滑落。

这首诗有“新古典主义”色彩，虞姬在浓重的文化氛围中走来，刚走入场景，却出现相当大规模的理据性滑落，像灯光的突然转暗，突现了全诗主题：这个让霸王叹息让帝国倾覆的美女，竟然“任意地”在两个完全无身份可言的男人之间，她的典故意义，被“无理据性”剥夺，落进当代的庸常之中。象征与反象征的对比，凸现了这首诗的主题。

另一种经常看到的理据性滑落，是中国诗历史悠久的“兴”。一部分“兴”与诗的“正文”，有语义上的关联，或是写景作氛围，或是作为比喻（所谓“比兴”），或是点出曲调名，这些都是有理据的。从汉以来，大部分学者主相关论，因为《诗经》被尊崇为典籍，主张“微言大义”（也就是理据过多）的经学家附会，使关于“兴”的讨论纠缠不清。

有相当大部分的“兴”，与正文无任何关联，理据性脱落。[1] 许多“兴”只是提供一个语音（音韵与节奏）的呼唤，以求文本应和。古人已经觉察到这个问题。郑樵说：“诗之本在声，声之本在兴。”[2]朱熹也主张“无关联兴”。五四后，许多现代学者大为赞扬“无关”原则，古诗辩派更主无关论，钟敬文早年就建议把“兴诗”分为两种，一是只借物以起兴，和后面的歌意不相关的，命之为“纯兴诗”；二是借物起兴、隐约中兼略暗示其后面歌意的，命之为“兴而略带比意的诗”。

顾颉刚说，他开头弄不明白“兴”。“数年后，我辑集了些歌谣，忽然在无意

---

① 以下关于“兴”的讨论，参见陆正兰：“兴即呼：对中国传统诗学一个基本概念的再认识”，《西南大学学报》2008年第4期，第21—26页。

② 郑樵：《通志·乐略·正声序》。

中悟出兴诗的意义。”[①]启发他的是苏州民间唱本中的两句词:“山歌好唱起头难，起好头来就不难。”只要起头，无须关联。因此，顾颉刚论《诗经》说:“‘关关雎鸠，在河之洲’，它最重要的意义，只在‘洲’与下文‘逑’的协韵。”朱自清基本同意这个看法，说“起兴的句子与下文常是意义上不相续，却在音韵上相关联着”[②]。

钱锺书引阎若璩《潜邱箚记》解《采苓》，首章以“采苓采苓”起兴，下章以“采苦采苦”起兴，“乃韵换耳无意义，但取音相谐”。[③] 钱锺书又把这个原则用于后世歌谣中，汉《饶歌》“上邪！我欲与君相知，长命无绝衰……”一般解首句为指天为誓的“天也”，而钱锺书认为是“有声无意”的发端兴呼，与现代儿歌的起首“一二一”一样，只是无意义词句。[④]

对于“兴”，同样可以用两个测试法:可以被同韵同类的词替代，无法解释出一个“深意”，证明的确出现理据性滑落。

5. 理据性滑落后陡升，禅宗公案

在某些使用语境下，已经失去理据性的符号组合，可以又获得理据性。这种情况依然在文学艺术中最为多见。这样的符号组合，通得过第一个测试法，可以被任意符号替代;但是用第二测试法，却可以发现它们被赋予“深意”。

钱锺书提出的“拟声达意”，是一种非常特殊的诗歌技巧，至今注意此说者极少。[⑤] 索绪尔承认拟声词有初度理据性，即语音像似性，但是他没有看到，在某些使用方式中，拟声词并不拟声，而是拟“意”。这种词句没有初度理据性(因为“意”并没有声音，无法“拟”)，反而带上抽象意义的再度理据性。

刘勰《文心雕龙 · 物色》篇中曾用“属采附声”来概括诗经中的拟声，钱锺书认为刘勰举以偏概全了。用语音拟声，是正常的语言功能，用语音拟意，却是

---

① 顾颉刚:“起兴”,《古诗辩》,上海:上海古籍出版社重印本,1982年,第三册,第677页。

② 朱自清:“关于兴诗的意见”,《古诗辩》,上海:上海古籍出版社,1982年影印本,第三册,第684页。

③ 钱锺书:《管锥编》,第一卷上册,北京:三联书店,补定重排版,2001年,第125页。

④ 同上,第128页。

⑤ 陆正兰:“‘拟声达意’与‘姿势语’”,《中国比较文学》2007年第1期,第89页。

一种特殊的用法："声意相宜(the sound as echo to the sense)[①]，斯始难能见巧。"钱锺书指的是《诗经》中大量表达状态或心情的词，"杨柳依依、灼灼其华"，拟的不是声，而是状态。第十章第三节举的例子"忧心炳炳"、"忧心奕奕"、"忧心殷殷"、"忧心钦钦"等，是对"忧心"的"拟音"。用测定法一，它们几乎可以用任何叠字(因为在诗中，只须同韵)替代，因此无理据；但是用测定法二，如此使用，它们表达"忧心"，就此带上理据性。果然某些词句，如"忧心忡忡"，后世使用得多了，就真的成了有理据性的成语。

后世的民间歌曲，又创造许多新的拟声达意词。例如元曲大量叠字，至今读来依然非常生动。例如：死搭搭，怒吽吽，实辟辟，冷湫湫，黑窣窣，黄晃晃，白洒洒，长梭梭，密拶拶，混董董。[②]这些叠字可以用其他同韵词替代，因为除了声音的"拟态"没有其他理据。

布拉克墨尔提出的"姿势语"(language as gesture)，与"拟声达意"很相似。他的解说是："语言由词语构成，姿势由动作构成……转过来也成立：词语形成动作反应，姿势可以由语言构成——语言之下的语言，语言之外的语言，与语言并列的语言。词语的语言达不到目的时，我们就用姿势语……可以进一步说，词语的语言变成姿势语时才最成功。"[③]他这个定义很玄妙，但不清楚。姿势语是原本有语义的词句，在某种语境下反复使用，成为一种几乎是纯语音的(也就是突然降低了理据性的)感情发泄，反过来又获得了超出词句的抽象意义。

布拉克墨尔举的例子是莎士比亚《麦克白斯》的著名台词："明天、明天、明天……"以及李尔王的词："决不，决不，决不，决不，决不……"布拉克墨尔说，如果改成"今天，今天，今天……"或"是的，是的，是的，是的，是的……"字面意义完全不同，而"姿势意义"却依然相近。因为这里"文字已摆脱了字面意义而成为姿势"。布拉克墨尔的解释完全符合本章说的第一测试法。而这种语气传达微妙的蕴涵义，超出词句正常表达的范围。文字的声音表面上失去字面意义，正是它们扪及更深一层意义的跳板。

---

① "拟声达意"此语的英文，在《管锥编》1979年版中为"sound an echo to the sense"，同1986年版。在2002年三联版《钱锺书集·管锥编》中改为"sound as echo to the sense "。2002年版才是正确的。

② 殷孟伦：《子云乡人类稿》，济南：齐鲁书社，1985年，第287—288页。

③ R. P. Blackmur, *Language as Gesture: Essays in Poetry*, New York: Harcourt, 1952, pp. 35 - 64. 此引语以及本章下面各引语，均出自此文。

在他的描述中，姿势语听起来像魔术，例子其实不难见到，只是我们未注意罢了。郭沫若的《凤凰涅槃》，超越语义直指姿势的趋向很明显："一切的一，和谐。/一的一切，和谐……/火便是你。/火便是我。/火便是他。/火便是火。"这样的诗句，不需要，也不可能一句句索解，词语巡徊往复，意思说无似有，实际上也可以替代以其他词（例如说"完美的完、美的完美"）而不会太多地改变意义。这些无意义词句被迫表达一种词句意义之外的"宏伟"。

田汉作词的《义勇军进行曲》也出现了明显的姿势："冒着敌人的炮火，前进！前进！前进进！"最后的"进"字，意义超出了字面以外，而是凭借"拟声"表现一种气势，行文自然，与主题切协，令人忘记这个词实际上丢开了理据性，却另具深意。[①]

这种以无理据取得超越表达能力的例子，可以见于许多禅宗公案。"文偃禅师与僧人问答。僧问'佛是什么？'师曰'干屎橛'。"[②]这个"干屎橛"，几乎可以用任何词（当然最好是普通贱物）替代，因此无理据，但是其意义只能解为"佛"的真谛。同样"庭前柏子树"可以用任何同类词组替代，但是意思必为"祖师西来意"。测试一证明任意性，测试二证明理据性。

此种理据性的脱落陡升，正好印证了王夫子那段名言："谓之有托佳，谓之无托尤佳。无托者，正可令人有托也。"[③]"无托"的词，本是不表达任何意义，但是正由于摆脱了理据性，无论是初度还是再度理据性，它们就成为语境的工具，武断地表达上下文强加的意义。

在西方艺术史上，达达主义-超现实主义发掘任意性对艺术的重要，开创"自动写作"：只记下头脑里产生出来的各种即兴而来的词。诗人尽可能使自己处于被动的接收状态，不考虑主题，不记住前文，不重读前句。为了躲开任何再度理据性，他们用骰子或《易经》，从词典里随意选词句。[④] 其结果是写出大胆的句子，诸如"我们的嘴巴比干涸了的河滩还要干燥"，"悬挂在树枝上的果实在

---

① 陆正兰："'拟声达意'与'姿势语'"，《中国比较文学》2007年第1期，第104页。

② 普济：《五灯会元》卷十五，北京：中华书局，1984年。

③ 《明诗评选》卷八。

④ David Hopkins 介绍了 Hans Arp, Jacob Boehme 等人在1917—1918年在苏黎世和柏林等地达达主义写作集会中用"《易经》中的八卦"作随机选择，见 *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*, Oxford & New York: Oxford University Press, 2004, p. 105。

燃烧”,“单纯的雨倾泻在不动的江河上”。这些可以说是绝对任意的搭配,但是超现实主义目的并非写无意义的诗,而是希望词句的任意性可以揭露人的精神活动的本来面目,即潜意识。因此,超现实主义诗歌理据性滑落,目的是让它们表达潜意识中的神秘意义。

理据性的上下滑动,是文学艺术的一个重要手段:理据性不仅可以落在不同的层次上,不仅可以在一定的使用方式中上下滑动,还创造出令人眼花缭乱的表意方式。但是迄今为止,无论在中国还是西方,尚未有学者对此做出系统的令人信服的论辩。

对此,西方学界有辩词说,十九世纪是理性主义时代,只有到二十世纪,在量子力学出现后,有了“测不准原理”,任意性才能被理解。[①] 而在受禅宗深远影响的中国文化中,早就找到方法,以消除理据性来赋予词句表达神秘意义的能力。既然在实践上已经领先,或许当代中国学界能在理据性的全面讨论上,为世界先。

① Daniel Albright, *Quantum Poetics: Yeats, Pound, Eliot, and the Science of Modernism*, New York: Cambridge University Press, 1997, p. 65.

第十二章　谎言与虚构

1. 符号、真相、谎言

本书讨论符号表意，却一直没有讨论意义的“真实性”，因为这是符号学中大难题之一。首先要说明：表意是否符合客观的“真实性”，无法靠文本分析来讨论。[①] 任何认识所得的“真相”只是主观的：中国画传统的“散点透视”，比西方画传统的焦集透视，可能更真实。符号学讨论的，只是是否表达发出者心目中的诚信。诚信或非诚信的传达、扭曲、接受，才是符号学要讨论“述真”(veridiction)问题。也就是说，符号学无法处理“有一说一”，只能处理“知一说一”以及接下来的“信其一”。

本书第一章讨论了符号意义三环节(意图意义、文本意义、接收意义)，这三者之间的互动，构成诚信、谎言、虚构等关系。符号发出者明知真相而不说真相，或说出真相却没有被当作真相，或明知真相说的不是真相也让接收者不必当作真相。这些都是符号过程中发生的表意畸变，所以是符号学不得不探讨的问题。

述真问题，在二十世纪后期成为符号学、语言学、文艺学、历史学、社会学、教育学、法学、哲学、伦理学、翻译学等众多学科共同关心的一个核心题目，其中卷入的各种情景，欲分析底蕴找出规律却至为繁难。此课题对各学科提出重大挑战。

与他人交流，是作为文化的人一个自然需要，却是一件痛苦的事。“对话理论”的提出者巴赫金认为我们只是“忍受”对话：“对话不是我们对他人敞开胸怀，恰恰相反，对话是因为我们不可能把他人关闭在外。”[②]要交流对话，就必须对付各种难局，即我与他之间的异与同，包括骗局、谎言、反讽、虚构。要弄懂他

---

① Crispin Wright, *Truth and Objectivity*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992, p. 124.

② M. M. Bakhtin, Problems of Dostoevsky's Poetics, in *The Bakhtin Reader*, ed. Pam Morris, London: Edward Arnold, 1994, pp. 88－96.

人之心，是几乎不可能的事；退而求其次，要懂得他人表达的意义中的诚信与谎言，同样困难。但是文化之人，社群之人，不得不承受这些苦恼。

列维纳斯有妙语说："爱转变我们对他人的恐惧，也就是把他人在我身上引出的恐惧，变成担心他人的安危，直到把我变成完全对他人负责。"①我们可以把列维纳斯的"爱"这个词换成"信任"，然后我们可以发现交流中的"真实性"，最终是一个如何"接受"交流的问题，即如何针对难以确定的"他人"意图，对应地变更自己的接受态度。

检查有关符号交流"真实性"的大量文献和研究，大致上可以看出研究者的两种倾向。一种倾向是把真实性归结为某个基本交流原则。伦理哲学家罗斯(W. D. Ross)在二十世纪三十年代就提出人际交流"诚信原则"(principle of fidelity)②，由于政治哲学家罗尔斯在名著《正义论》中借用此原则，并且扩展成政治伦理学的"公平原则"(principle of fairness)，而广为人知。③ 语言学家格赖斯(H. P. Grice)提出的"合作原则"(cooperative principle)，现在已经成为许多学科的基础理论。此原则要求对话者"做出符合谈话方向的贡献"，因此必须遵循四个准则："真实、足够、相关、清晰。"④以上这些理论的共同点，是认为有效的社会交流需基于某种诚信，违反这个原则的传达则为"违规"。而顺利的交流，则需要排除这些违规。

在人类文化中，符合这些诚信原则的交流并不多，这些原则只是一种评价要求，可以用在法学、政治学、翻译学、教育学中。一旦用到复杂的、有许多虚构的传达场合，例如美学、叙述学、游戏学，"诚信原则"就很困难。⑤

另一种做法则是反过来讨论，以非诚信为正常，以诚信为例外。例如艾柯多次提出的"符号撒谎论"。艾柯认为符号的特点就是"可以用来撒谎"，因此，

---

① 转引自 Susan Petrilli and Augusto Ponzio, *Semiotics Unbounded: Interpretative Routes Through the Open Network of Signs*, Toronto: University of Toronto Press, 2005, p. 65。

② W. D. Ross, *The Right and the Good*, Oxford: Clarendon, 1930, p. 35.

③ John Rawls, *A Theory of Justice*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1971, p. 312.

④ H. P. Grice, "Logic and Conversation", In Cole, and Morgan, J. (eds) *Syntax and Semantics*, vol 3. New York: Academic Press, 1975.

⑤ Amy McManus and William F. Harrah, "Narratology and Ludology: Competing Paradigms or Complementary Theories in Simulation", *Developments in Business Simulation and Experiential Learning*, vol 33, 2006, p. 425.

"符号学是研究所有可以用来撒谎的东西的学科",而"撒谎理论的定义应当作为一般符号学的一个相当完备的程序"。[①] 他的理由是,"不能用来撒谎的东西,也不能用来表达真理,实际上就什么也不能表达"。"每当存在着说谎可能时,就有一种符号功能";"说谎可能性就是符号过程的特征"。[②] 艾柯重复此说次数之多,使我们不得不认真对待。

社会学家戈夫曼的观点有点类似艾柯,戈夫曼认为社会行为就是表演,人在社会关系上有四种表演方式(dramaturgy):自我理想化表演(把自己表演得比实际的强);误解表演(有意给人错误的表现、欺骗、谎言);神秘化表演(以保持距离,让对方猜不到自己的底细);补救表演(立即转换表演以纠正某个印象)。我们在生活中无时无刻不在展示一个身份,甚至独处时也向自己展示一个身份,而每次展示的身份可以完全不同。[③] 这种观点实际上把人的社会行为看成不停顿地演戏。性别研究理论家巴特勒(Judith Butler)的"操演论"(perfomativity),把这种表演身份理论推演到性别上:男女性别不是生理上与生俱来的,而是操演出来的,"我们对某个性别化的本质的期待,生产了它假定为外在于它自身之物"[④]。因此,各种各样的身份表演,已经是人类文化的基础之一。

维特根斯坦早就指出谎言是一种"语言游戏",而且谎言游戏"与其他语言游戏一样,要学习才能会"。[⑤] 实际上,谎言是二十世纪受"语言转折"影响的各种学科着迷的课题。社会语言学家巴恩斯指出,关于谎言的论著奇多,但是没有人认真研究"谎言"的类型,没有人仔细研究儿童如何学会(也就是人类文明最早如何学会)撒谎,尤其不清楚的是儿童如何学会区分"恶意谎言"与"善意谎言"(所谓"白谎")之间精细却重要的区分。[⑥]

在文化的符号表意活动中,意图完全可以半诚意半虚假。医生给病人安慰

---

① Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, pp. 58-59.

② 同上, pp. 70-74。

③ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1956.

④ 朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,上海:三联书店,2009年,第8页。

⑤ Dale Jacquette, "Wittgenstein on Lying as a Language Game", in (ed) Daniels Moyal-Sharrock, *The Third Wittgenstein: The Post-Investigations Works*, Aldershot: Ashgate Publishing, 2004, p. 159.

⑥ J. A. Barnes, *A Pack of Lies: Towards a Sociology of Lying*, London, Cambridge University Press, 1994, p. 21.

剂，应当说是骗局，但不能说是欺骗。稍微思考一下各种表意，就可以明白，在“诚意”与“撒谎”之间，有非常宽的灰色地带。建立功能语法的韩礼德（Michael A. K. Halliday）曾经总结了 144 种“修正”策略，基本上都是在语句中加不肯定词，例如“我猜想”、“我怀疑”之类的词，为了引入“介于是与非的那部分意义”[①]。语用学家里奇（Geoffrey N. Leech）提出“礼貌原则”（politeness principles）从语用上修正格赖斯“合作原则”，他提出六条准则：策略、慷慨、赞誉、谦逊、一致、同情。有了这六种准则，说话就可以并不完全符合“合作原则”，但是传达可以更为畅通。[②] 他实际上把显谎（知道对方会明白底细的委婉、夸张、客套等不实语言，例如见人说“久仰”）纳入诚信范围，认为显谎与知道对方不会明白而有意行骗的“隐谎”完全不同，是促进交流的手段。里奇的论文对于讲面子，讲究人际策略的中国文化特别有用，所以引起许多中国语言学家关注。[③] 不过礼貌原则只是丰富了合作原则，没有真正处理谎言问题。

要真正理解诚信与谎言，就必须处理符号表意的各种类型，即找出一个简洁明了，却能总结各种诚信与谎言局面的模式，并且说明各种情况之间的关系。要想建构如此一个模式，最困难的问题，是如何把诚信与谎言之间的各种中间层次包括进来，包括艺术中的虚构、“显谎”、反讽等难以用真假标准来衡量的复杂局面。这是符号学必须处理的问题，可惜，提出撒谎论的艾柯没有提出一个研究符号谎言的模式。

格雷马斯与库尔泰斯是最早试图建立“述真”模式的符号学家。他们把“是”（being）与“似”（seeming）作为“真”的两个必要条件，与之对立的是“非是”与“非似”，这样就组成了一个符号方阵，这个格局经常被称为“述真方阵”（carré véridictoire）[④]，方阵中出现四种可能性：

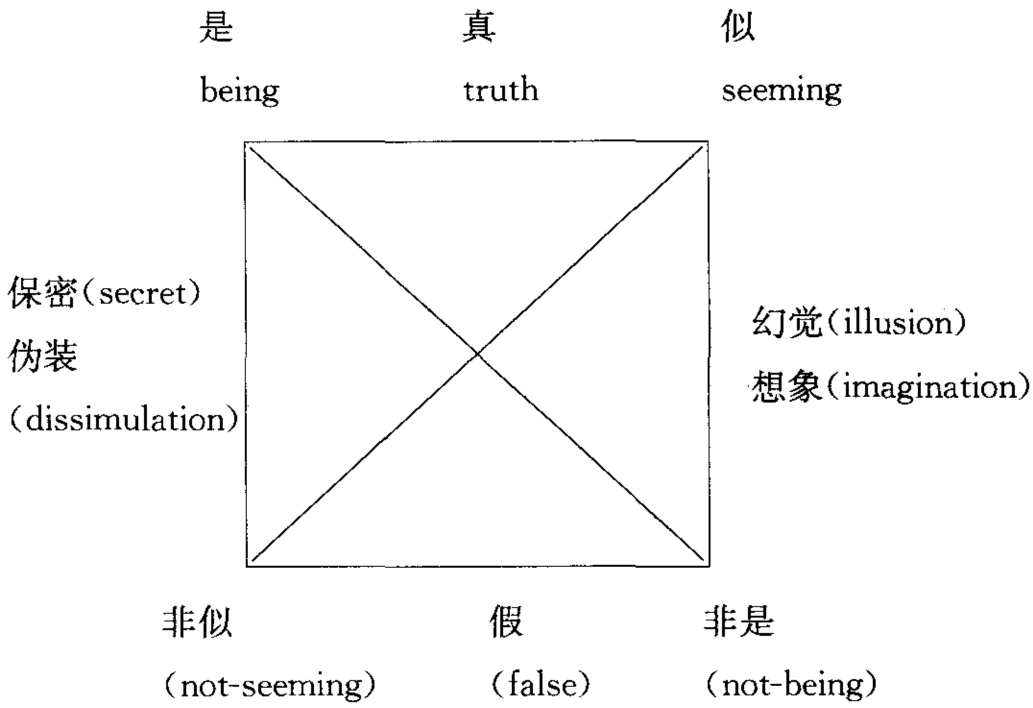
---

① Michael A. K. Halliday, *An Introduction to Functional Grammar*, New York & London: Arnold, 1994, p. 360.

② Geoffrey Leech, “Politeness: Is There an East-West Divide?”, *Journal of Foreign Language* (Shanghai), 2005, 6, pp. 3－31.

③ 中国学者讨论礼貌原则的论文，最为人所知的可能是顾曰国的“礼貌语用和文化”，《外语教学与研究》1992 年第 4 期，其中提出稍有不同的五条礼貌准则。

④ A. J. Greimas and Joseph Coutes, *Semiotics and Language*, *An Analytical Dictionary*, Bloomington: University of Indiana Press, 1982, p. 312.



他们的结论是：

1. 真：既“是”又“似”。
2. 假：既“非是”又“非似”。
3. 幻觉、想象：“非是”但“似”。
4. 保密、伪装：“是”但“非似”。

笔者试图用本书提出的符号原理构架，来解释一下格雷马斯“述真”四分模式。格雷马斯既是又似的“真”，需要到符号体系之外，才能证实或证伪。符号学能讨论的，只是诚信如何借各种文本传达的问题。“是”可以理解为发送者的诚信意图，“非是”就是意图不诚信；“似”与“不似”就是文本是否恰当。因此格雷马斯的述真原则可以理解为：

“真”= 诚信意图+可信文本。
“假”= 不诚信意图+不可信文本。
“幻觉、想象”= 不诚信意图+可信文本。
“保密、伪装”= 诚信意图+不可信文本。

所谓“恰当”，是文本“符合常情”，不包含明显抵牾矛盾之处，而不一定是可

证明为符合“实情”。如此理解的优点在于，不再把真实性问题看成是发送者单方的动机，而看作动机与文本的配合关系。这样，诚信与谎言，都由两步构成：文本发送者明白自己所知为是，而文本言其是，或言其非。

但是格雷马斯的述真四分式，忽略了符号表意还有一个最重要的环节。除了发送者的意图，符号信息的文本，还有接收者的解释，这第三个环节才让意义真正得到实现。幻觉是接收者幻觉，保密是对接收者保密，真实与作伪也是对接收者而言的，接收者如果没有作相应的接受态度，一切都无从谈起，上述四种变体，都只是一种待实现的可能性。

2. 接受原则

格雷马斯自己也曾建议，述真的模式化，最后在三个条件上实现，即做（doing）、是（being）、知（knowing）。[①] 但是他没有把三状态或三条件如何落实到符号传达的具体环节上。有些符号学家已经看到格雷马斯述真理论之不足。拉斯提埃尔认为，对于符号表意来说：

“诚信/作伪”（true/false）的区分是“述真状态”（veridictory status）问题。

“实在/非实在（即可能/不可能）”（real/unreal, or possible/impossible）的区分是“本体状态”（ontological status）问题。

“正/负（即愿/不愿）”（positive/negative, or euphoric/dysphoric）是“心理状态”（thymic status）。[②]

上一节说过，实在与否的本体状态，实际上在符号学论域之外。但是述真问题，却必须包括接收者的心理状态，因为接受与解释是传达的关键环节。

还有一些论者已经觉察接收者的重要性。符号学家马多克斯（Donald Maddox）指出，艾柯的符号谎言论，没有能区分两种根本不同的局面：符号发送者的“错误再现”（misrepresentation）与符号接收者“弄错指称”（mistaking of

---

① Donald Maddox, “Veridiction, Verification, Verifaction: Reflections on Methodology”, *New Literary History*, Spring 1989（格雷马斯符号学专号）, pp. 661 - 677.

② Francois Rastier ed., *Meaning and Textuality*, Toronto: University of Toronto Press, 1997, p. 86.

references)。[①]两种局面的成因很不相同。

哈贝马斯在讨论社会交流时指出，发送者与接收者的互动，是交流的关键。他认为语言游戏如棋局，交流双方理据局面作进退处置。[②] 而巴恩斯认为语言游戏如扑克，游戏双方不知道对方掩盖起来的牌，不像棋局那样把摊在桌面。[③]笔者觉得在讨论诚信与谎言时，哈贝马斯的比喻是比较准确的。符号表意文本是摊开的，如接收者能看到的是摊开的棋子，而不是遮掩的扑克。而且正因为接收者依靠的只有文本，文本的袒露遮蔽了发出者的动机，才会出现接收者不怀疑诚信而受骗的局面，这与下棋是同样机制。

一旦作如此理解，述真问题，就必须贯穿本书第一章说的符号表意三环节：

发送者的意图意义→文本携带的文本意义→接收者的解释意义

第一个环节意图意义，无法直接为接收者接触到，接收者能接触到的只是文本与伴随文本(例如发送者的脸部表情，发送者的一贯性格等因素)。发送者意图可以很复杂，但如果文本与副文本都遮掩了发送意图，接收者就只能自行决定如何处置。

很多符号表意的接收者，无法追溯意图：自然符号(例如日食、闪电)，宗教符号(神迹、神授教义)，意图是难以追究之事；古迹符号(古迹与古籍)作者年代遥远；现代的文本“集团发送者”，例如电影制作团队、设计公司，主体组成过于复杂。对于无法追究发送者意图的符号表意，我们只能假定意图是诚信的，否则接收只能中断。例如，没有别的文本记载可以参照，我们无法考证《春秋》中鲁国历史记载的真伪，只能认为是信史。

第二个环节文本，包括伴随文本与语境，它携带的意义是潜在意义，待实现的意义，它对真实性问题不能承担直接责任。但是文本很明显有两个大类：一类恰当，即在接收者眼中不显露矛盾，可以相信其中透露的“真实性”内容。另

---

① Donald Maddox, *Semiotics of Deceit*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1984.

② Jurgen Habermas, *Moral Consciousness and Communicative Action*, Cambridge: Polity Press, 1990, p. 91.

③ J. A. Barnes, *A Pack of Lies: Towards a Sociology of Lying*, New York: Cambridge University Press, 1990.

一类不似真，内部成分冲突不能一贯，违背常理不能置信。接收者只能从文本的构成来猜测意图，从文本中留下的痕迹寻找合适的解释模式。文本附带着各种伴随信息因素，例如发送者的品德，所处的语境等等。尽管如此，一切解释，只能在文本中寻找根据。例如《春秋》的各种“微言大义”读法，无论解释者如何发挥，必须声称是根据《春秋》的文字；再例如足球裁判是否判罚，靠他认为球员绊倒是真摔还是假摔，球员意图无法判断。

接收者的解释一旦开始，就难以规定以何种形态结束。这就是第四章讨论的“无限衍义”：意义解释可以因实际原因暂时中止，却永远不会结束。[①] 本章中所说的“接收意义”，指的是接收者面对符号文本采取的态度，即他是否认为这个文本有意义。意义意识是解释的保证，而接受意识的第一反应就是是否接受并开始解释这个文本，然后才出现如何理解此文本的问题。本书第二章第一节说过“任何解释都是解释”，上当受骗的解释也是一种解释，而且应艾柯的要求，成功地把谎言变成了符号。但是拒绝接受，就可以使任何符号变成意义没有实现的潜在符号。

3. “同意接受”各类型

“诚信/作伪”是发送者态度；“恰当/不恰当”是文本品质；“愿接受/不愿接受”是接收者态度。用这样的理解，可以把表意真实性建立在三个环节的相应配合上，得出各种基本类型。

第一格局的第一型，是本书整个讨论的出发点，符合各种“诚信原则”的要求：

1a，诚意正解型：诚信意图 →可信文本 →愿意接受

所谓“诚信意图”，就是文本发送者“言其所知”（哪怕他的“所知”不一定是客观真实）；所谓“可信文本”，就是没有让接收者发觉有内在矛盾的、对接收者

① Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1931 - 1958, vol. 5, p. 484.

来说合乎常情常理的文本；所谓“愿意接受”，就是接收者意识到文本有意义而开始解释过程。上述“三正格局”，实际上是所有科学的/实用的表意的格局，至少是此类表意期待中的格局。此“正常”类型之普遍，才引出第二类型：

1b，欺骗成功型：不诚信意图 →可信文本 →愿意接受

可以看到，1a 与 1b 实际的传达流程相同：就符号表意的进程而言，看不出区别，都是表意成功。骗局与否，只在意图的区别，即发出者是否“知其非而有意言其是”。为什么把这似乎是两个极端的格局放在一道讨论？因为在实际的交流中，二者经常难以区分。例如广告、公关、时尚等符号表意行为，发送者意图是否诚意很难确定。大众允许广告人夸大其词，只要文本合适，达到的效果就会相同，见广告而产生购货的念头；上级对部下的尊敬是真情还是假意，大部分情况下睁眼闭眼，只要恭敬如仪就行了。原因一是无法调查清楚，二是水至清则无鱼，在无关紧要的场合，诚意与否，只能暂时搁置不论，哪怕有疑惑也大可一笑了之。

《易传》云“修辞立其诚”，加工文本，目的让意图显示“诚”，发送者是否有诚意，就是一个文本外的问题。这就是为什么说谎行骗者，对文本反而特别小心，尽可能做到滴水不漏。而一旦修辞之“诚”确立，就很难怀疑意图之诚。董小英强调“修辞立其治”，文本完备就能达到目的。[①] 她的看法是有道理的。在修辞上花功夫，目的经常是掩盖不诚信意图。诺曼底登陆前盟军的假情报战，让德军始终相信主攻阵地是加莱，甚至诺曼底已经成功登陆后，希特勒依然误以为诺曼底是牵制佯攻，从而贻误战机。盟军的办法就是完善文本：用双面间谍泄露“完全真实”的，经得起检查，但非关全局的机密情报。[②] “修辞”果然达到了“立诚”目的。

《三国演义》中骗局最多，虽然是小说，因为众所周知，本书尽量多用一些该

---

① 董小英：“修辞立其治”，《跨文化的文学理论研究》第二辑，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2008 年，第 45—56 页。

② Jeffrey T. Richelson, *A Century of Spies: Intelligence in the Twentieth Century*, New York: Oxford University Press, 1997, p. 78.

书中例子，以求行文简洁，不必处处解释。成功的计谋，都是文本完美化的结果。诸葛亮“草船借箭”，借雾夜才得以成功；“蒋干中计”借老友之名才得以成功。

正因为意图意义常被遮蔽，以上两型形式相当一致，组成了第一格局。艾柯说符号学研究一切可以用来撒谎的东西，在这第一模式中已经基本体现。一旦文本不够完美，被接收者觉察到矛盾不一致的地方，此时接收者的态度就复杂起来，但是只要能解释出认知价值，接收者不必一律拒绝接受。

2a，反讽理解型：诚信意图 →不可信文本 →愿意接受

要理解意义，并不一定需要一个完美的文本，这就是格赖斯“合作原则”的关键所在：假定发送者是有诚意的，那么接收者对文本的要求可以打折扣，他可以超越文本的局限，理据合作的惯例达到理解。丁尔苏引用过凯勒尔描述的一个例子：

> 假设我和我的同伴正在听一个报告，如果我想向她暗示这个报告实在太乏味了，我可以朝着她的方向打一个稍带夸张的哈欠。这个哈欠必须略微不同于真实的哈欠，以保证它不被误解。假装的哈欠应该足够显著，使得接收者知道这是一次思想交流的企图，从而去寻找合理的解释。为此，假装的哈欠必须满足两个条件：
>
> 1. 它必须能够被认出是“哈欠”的假装。
> 2. 它必须能够被认出是“假装”的哈欠。[1]

意图意义：它是“假装”的哈欠，发送者有“诚信”，他并不想隐瞒他对会议的厌烦态度。文本必须夸张到能够被认出是在假装，“不可信”。其结果是愿意接受：接收者理解这是个应当不按文本表面意义理解的符号文本。

“不明说”传达的模式，都属于这一型。《三国演义》中，聪明过头的杨修，看

① Rudi Keller, *A Theory of the Linguistic Sign*, New York: Oxford University Press, 1995, pp. 144 - 145.

到曹操的点心盒上写“一合酥”，打开就吃；听曹操以“鸡肋”为口令，就让部队准备退兵。这都是超越文本的解释，因为文本、伴随文本，加语境(曹操性格、军事僵持局面等)合起来，也无法支持杨修的理解。这样的传达最后是成功的，但是需要接收者做出超越文本的努力。叙述学中所谓“不可靠叙述”，例如通过一只猫的视角讲述，或以一个傻瓜的口吻讲述，或让谋杀犯来讲破案经过，出乎意料的文本形式，能够更有效地讲一个故事，也属于此类型。

格雷马斯述真方阵所说的“保密，伪装”，就是这个类型，但是结果不一定是误解。发送者意图是诚意的，文本扭曲(例如用密码，例如反讽)不直接理解原意，但接收者的理解能力，或抓捕伴随文本的能力，跨越了此障碍，最后依然达到了理解。这种“反讽传达”，是各种幽默之所以迷人的原因。

但是，不恰当文本很可能有一种更复杂的变体：

2b，表演-幻觉型：作伪意图 →不可信文本 →愿意接受

2b 型与 2a 的区别在于发送者“非诚意”。由于文本遮蔽，发送者的诚意很难判断，理解与上当之间，在符号表意过程的形式上很难做出区分。2a 与 2b，都是扭曲文本，但是 2b 的发送者带着非诚意意图，用了不可靠文本，因此是个如同 1b 的成功骗局，只不过文本有意露出骗局的马脚，是一种“翻转”的骗局。

《三国演义》空城计是一个绝妙好例。诸葛亮无兵力守城，只能大开城门，如此守城法太蹊跷，而且与“诸葛一生唯谨慎”的伴随文本极端冲突。诸葛亮意图作伪，但是无奈只能用出乎常理的不恰当文本(因此不同于 1b 型之有意行骗)，司马懿明知文本有问题，反而产生疑惑而中计。

“华容道”也是个好例子。诸葛亮夜观天文，知道曹操命不该绝，索性就把最关键的隘口让关羽去把守，他熟知关羽的性格，会因为报恩而放走曹操，他用不可信文本让关羽去成全他的“忠义”。诸葛亮下此命令没有诚意，他也明白告诉关羽不想让他去华容道设伏捉曹操，因为“有违碍处”。关羽自以为是按职责行事，实际上中了诸葛亮的“留人情”翻骗之计。

此格局与格雷马斯述真方阵中的“幻觉”可相比较：动机“不是”与文本“不似”结合，造成的幻觉遮蔽了作伪意图，使计谋得手。

“翻骗”似乎太少见，不能成为一个模式，实际上 2b“表演-幻觉型”引出文学艺术中一种重要品格，即文本造成“逼真性”(verisimilitude)。普林斯称为“引发一定程度上符合外在于文本的一套‘真实性’标准的文本品质”①。这需要接收者配合，才可能使明知为假的文本，产生让人信以为实的逼真性。

艺术符号的发送者明白说是在作假表演，艺术的文本也明显地打着虚构的记号(例如屏幕的方块，电影的片头，舞台的三面墙，以唱代言，灯光布景，明星面孔)。艺术文本有了这么多的不实记号，还是有观众信以为真，不自觉地“悬搁不信”，自愿地为虚构的人物与故事情节担忧，为人物的命运悲伤。观看《白毛女》的士兵拔枪打死黄世仁，读《少年维特之烦恼》而自杀，读者写信给福尔摩斯求救，这些都被认为是艺术创造幻觉的奇迹。

尼采认为真相本来就是幻觉：“真相就是一些可以运动的隐喻……经过长时期的使用，对于一个民族来说，它就成了固定性，规范性，具有约束性的东西。真相就是让我们忘了它是幻觉的幻觉”。② 而托多洛夫说得更确切一些：逼真性“只有在对自身的否定中才能存在，只能在无它的时候才有它”③。因为逼真性是一种真实幻觉，一旦接收者意识到自己是在幻觉中，就不能再接受这个符号文本，幻觉就消失了。

4. “拒绝接受”各类型

本书第二章第三节说过“任何解释都是解释”，因此拒绝接受，也是一种解释，也是肯定符号文本有意义。但是愿意接受是衍义得以开始的关键，不愿接受，符号表意就结束在这一点上。一旦接收者因为各种原因，认识到此符号表意文本缺乏必要的价值，他就会拒绝接受这个文本，符号表意就只能中止。于是出现第三格局的诸类型：

---

① Gerald Prince, *Dictionary of Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1987, p. 102.

② Friedrich Nietzsche, *Philosophy and Truth: Selections of Nietzsche's Notebooks of the Early 1870s*, (ed.) Daniel Breadeale, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1979, p. 84.

③ Tzvetan Todorov, *Introduction to Poetics*, Minniapolis: University of Minnesota Press, 1981, p. 150.

3a,不得理解型:诚信意图 →可信文本 →不愿接受

这是1a基准型(三正格局)的变体,诚意的传达,可以因为不被接受而失败。《三国演义》中张松带了西川地图到曹操那里,准备献计让曹操取西川,曹操却不予理睬。张松对曹操并不存欺骗意图,表达意义的文本也是准确适当。曹操不接受,使张松此举无法达到传达目的,哪怕诚意也能以失败告终。

3b,表意受阻型:诚信意图 →不可信文本 →不愿接受

恼怒的张松索性激怒曹操:"'丞相驱兵到处,战必胜,攻必取,松亦素知。昔日濮阳攻吕布之时,宛城战张绣之日;赤壁遇周郎,华容逢关羽;割须弃袍于潼关,夺船避箭于渭水:此皆无敌于天下也!'操大怒曰:'竖儒怎敢揭吾短处!'喝令左右推出斩之。"张松虽然留得一命,却因为用了曹操不能接受的不恰当文本,曹操用威胁砍头表示拒绝接受,此种传达再也无法达到目的。

《三国演义》第六十回,关羽荆州失败,派人叫糜芳、傅士仁发兵相救,"使者曰:'关公军中缺粮,特来南郡、公安二处取白米十万石,令二将军星夜解去军前交割。如迟立斩。'芳大惊,顾谓傅士仁曰:'今荆州已被东吴所取,此粮怎得过去?'士仁厉声曰:'不必多疑!'遂拔剑斩来使于堂上。芳惊曰:'公如何斩之?'士仁曰:'关公此意,正要斩我二人。我等安可束手受死?'"关羽求援心切,傲慢却如旧,用此种完全不"可信"文本,表意自然受阻。

3c,谎言失效:作伪意图 →可信文本 →不愿接受

此局面,与谎言骗局的典型局面1b只差了一点:文本没有问题,接收者看穿文本的骗局,拒绝接受,从而拒绝上当受骗。东吴杀了关羽,为防魏、蜀夹击局面出现,孙权派人把关羽的首级转送曹操,目的在于使刘备怀疑杀关羽乃曹操指使,从而转恨曹操。曹操从司马懿之议,"将关公首级,刻一香木之躯以配之,葬以大臣之礼",这条移祸于人之计被曹操识破了。

第三格局的abc三型,一个共同特点是符号文本被拒绝接受,述真与否就

都成了不必讨论之事。最后看一种最极端的情况：如果接收者看出意图作伪，文本不当，但是认为虚假表意中有认知价值，而坦然将计就计接受，以伪为伪，此时就会出现本书讨论的最复杂，也最为有趣的第四格局，这是“不愿接受”时唯一可能的表意模式：

4，假戏假看型：作伪意图 →不可信文本 →不愿接受

（镶嵌 1a，真事真看型：诚信意图 →可信文本 →愿意接受）

不是为了引出这个格局，本来不必讨论拒绝接受的任何类型。最后这个类型非常重要，实际上是文学艺术藉以立足的基本交流模式，再复杂也不得不论。传达双方都知道是一场表演，发送者是做戏，文本摆明是假戏，接收者假戏假看，所谓“不愿接受”就是假看，就是不接受文本的直接信息。

在这个类型中，发送者也知道对方没有要求他有知一说一的诚信，他反而可以自由地作假；发出的符号文本是一种虚构，不必对事实性负责，此时他可以堂堂正正地“美言不信”。[①] 接收者看到文本之假，也明白他不必当真，他在文本中欣赏发送者“作假”的技巧（作家的生花妙笔、演员的唱功、画家的笔法），此时“修辞”不必立其诚，而是以巧悦人。

虚与实的第三种配置方式，落实在符号接收者身上。上面说的是虚实配置，在艺术文本的特殊表意方式中，最后却必须实现于艺术文本的接受之中。艺术是假戏假看，但是艺术的特殊的文化规则，在假戏假看中镶嵌了一个“真事真看”。

5. 虚构中如何述真

钱锺书《管锥编》二卷陈琳《为曹洪与魏太子书》论卷，讨论了该信中一个非常奇特的段落，“亦欲令陈琳作报，琳顷多事，不能得为。念欲远以为懽，故自竭老夫之思”。曹洪明知道太子曹丕不会相信他这个武夫会写文词如此漂亮的信，偏偏让陈琳写上：“这次不让陈琳写，我自己来出丑让你开心一番吧。”钱锺

① 《道德经》八十一章，“信言不美，美言不信”。

书认为这是“欲盖弥彰，文之俳也”①。

因此，这是一场默契的游戏：对方（魏太子曹丕）会知道他不是在弄虚作假，而是明白他说话有意思，弄巧而不成拙，曹丕也会觉得自己也够得上与陈琳比一番聪明。所以这是双方的共谋，是假话假听（曹丕不会笨到去戳穿他的“谎言”）中的真话真听（曹丕觉得这族叔，还有他的书记官，真能逗人）。

有今日论者认为钱锺书的意思是：“既然是先人未言之而著作者‘代为之词’，当然也就无‘诚’可言。”②显然这里不涉及诚信问题，钱锺书对这种表意方式的分析，远远超出修辞之外，而自身携带了特殊元语言：虚构的意图与文本要求应该采取的解读方式。

钱锺书进一步指出，这是所有讲述虚构故事的必然框架：“告人以不可信之事，而先关其口：‘说来恐君不信。’”而且这个构造有更普遍的意义：“此复后世小说家伎俩。”③在讨论《太平广记》时，钱先生引罗马修辞家昆提兰（Quintilian）之言：“只须作者自示为明知故作，而非不知乱道（non falli iudicium），则无不理顺言宜（nihil non tuto dici potest）。”④

这个虚构方式，是文学艺术的核心问题。艺术符号表意的各方都知道是一场表演，发送者是做戏，文本摆明是戏，接收者假戏假看。发送者也知道对方没有要求他有诚信，而可以自由地作假；发出的符号文本是一种虚构，不必对事实性负责；接收者看到文本之假，也明白他不必当真，而 2b 型是假戏真看，这是文学艺术的两种基本格局。

就拿戏剧来说，舞台与表演（服装、唱腔等），摆明是假戏假演，虚晃一枪，一方面承认为假，一方面假戏还望真做真看。钱锺书引莎士比亚《第十二夜》中人物的台词：“如果这是舞台演出，我就指责假的绝无可能。”⑤他指出这是戏中人站到观众（接收者）的立场，“一若场外旁观之论断长”，即以接收者可能的立场，先行说明戏为假，舞台上本来是虚构假戏，这样一说观众反而不能假看，不能以“假戏”为拒绝接受的托词，而必须真戏真看。虽然框架是一个虚构的世界，这

---

① 钱锺书：《管锥编》，《全后汉文卷九二》，北京：三联书店，2007 年，第三卷，第 1650 页。

② 高方云：《钱锺书修辞学思想演绎》，济南：山东文艺出版社，2006 年。

③ 钱锺书：《管锥编》，《全后汉文卷九二》，北京：三联书店，2007 年，第三卷，第 1651 页。

④ 钱锺书：《管锥编》，《太平广记卷二四五》，北京：三联书店，2007 年，第二卷，第 1167—1168 页。

⑤ “If this were play'd upon a stage, I could condemn it as an impossible fiction.”同上，第 1345 页。

个世界里却镶嵌着一个可信任的正解表意模式。

如果做不到这一点，所有这些虚而非伪的表意，就没有达到以虚引实的目的，如钱锺书引李贽评《琵琶记》："太戏！不像！……戏则戏矣，倒须似真，若真者反不妨似戏也。"[①]各种虚构文本之假中含真，是文化形成的解读规范。

把这种表意程式应用得最彻底的是小说。小说干脆另外设立一个拟人格叙述者，让叙述者对讲的故事负责，让叙述接受者认同叙述者的故事，这样作者和读者都可以抽身退出，站到假戏假看的框架上，不去追究故事的真假。

例如，纳博科夫虚构了《洛丽塔》，但是在这个虚构世界里的叙述者是亨伯特教授，此角色按他主观了解的事实性写出一本忏悔，给监狱长雷博士看。书中说的事实是不是"真实的"？不是，原因倒不是因为亨伯特教授的忏悔只是主观真相(例如亨伯特教授声称是小女孩洛丽塔勾引了他)，小说的"非事实性"是因为它只存在于这个虚构的世界中。而在这本小说包含的世界里，亨伯特教授的忏悔不是骗局，所以叙述接受者雷博士给亨伯特忏悔一个道德判断：有养育下一代责任者读之有益。[②] 因此，这是一个虚构所包裹的正解传达。

可以说，所有的艺术都是这种 4(1a)型。哪怕是荒唐无稽的虚构，例如《格列佛游记》，都是这样一种双层"假戏假看-诚意正解"格局，大人国小人国的故事，斯威夫特是说假，格列佛是说真。读斯威夫特小说的读者不会当真，但听格列佛讲故事的"叙述接受者"(书中称为"读者")，必须相信格列佛的诚信。

这也适用于非艺术的虚构，或者用其他虚构框架标记(例如画廊、舞台、打扮、电影的屏幕片头)，甚至不明言地设置必要语境。张爱玲说："我有时候告诉别人一个故事的轮廓，人家听不出好处来，我总是辩护似的加上一句：'这是真事。'"[③]张爱玲说这话带着歉意，她的确是在虚构，但是她可以自辩说：在她的虚构世界里，故事是真事。张爱玲设立框架的做法，与钱锺书引用的鲁辛(Lucianus Samosatensis)、但丁(Gabriel Dante)、薄卡丘(Giovanni Boccaccio)、卡洛尔 (Lewis Carroll) 的话如出一辙[④]，只是正说换成反说而已。

---

① 钱锺书先生引自《游居柿录》卷六，他认为是叶文通托名李贽评点《琵琶记》。同上，第 1345 页。

② Vladimir Nabokov, *Lolita*, New York: Putnam's Sons, 1955, p. 8.

③ 张爱玲："《赤地之恋》序"，转引自周建漳："虚实与真假"，《学术研究》2009 年第 3 期。

④ 钱锺书：《管锥编》，《太平广记》卷一九六，北京：三联书店，2007 年，第 1343—1344 页。

同样的"分出人格"局面，甚至不必到虚构艺术中去找，我们这些非作家，在酒后茶余，说者可以声明（或是语气上表明）"我来讲一段故事"，"我来吹一段牛"，听者如果愿意听下去，就必须搁置对虚假的挑战，因为说者已经"献疑于先"，预先说好下面说的非真实，你爱听就听下去。实际上，所有的艺术，都必须明白或隐含地设置这个"献疑"框架：

戏剧是让观众看到演出为虚，而后相信剧情之真。

影视是让观众看到方框平面印象为虚，而后相信剧情之真。

评书是让听众看到演唱为虚，而后相信故事之真。

舞蹈是让听众看到以舞代步为虚，而后相信情事之真。

诗歌是让读者看到以夸大语言为虚，而后相信情感与意义之真。

电子游戏是让玩者看到以游戏角色为虚，而后相信投入的场景之真。

体育比赛如摔跤拳击，让观众知道格斗非真，从而认真地投入输赢。

此时发送者的意思就是：我来假扮一个人格，你听着不必当真，因为你也可以分裂出一个人格。然后我们怎么说都无不诚信之嫌，怎么信也并非愚蠢，因为这是一个虚设人格与另一个虚设人格之间的诚信意义传达。

虚与实之间纠缠最为复杂，人格分裂最为倒错的，恐怕是所谓踢假球。一般观众看到的足球，是一场虚而非伪的搏斗游戏。因为这场搏斗是按大家同意的一套规则进行的，包括足球比赛规则，联赛的地位升降规则，甚至赌球的规则。既然大家接受这一套假中之真，大家都可以全身心地投入输赢。

但是参与赌假球者（不是一般赌球者），买通了后卫与守门员的人，他们要看的是：这些球员能否在适当的时候巧妙地放水。[①]如果放水做得太笨，大家都看出来是个不恰当文本，全场都会很愤怒，但是愤怒原因不同。一般观众愤怒，是因为踢球这搏斗假戏应当真做，他们就是来看真做的：虚必须非伪，必须假戏真做顺条有理，虚而又伪，就让大家觉得受骗。而参与制造假球的人也会愤怒，因为真戏应当真做：他们看的不是假中之真，他们取消了体育比赛的虚拟框架，把假中之真变成了真中之真。

以上案例似乎非常特殊，此表意格局却极其常见，各种把艺术看作"现实的

---

① 这个例子是四川大学符号学2009班魏伟博士在作业中提供的，特此致谢。

反映”的立场，把艺术的实用意义部分（参见第一章第七节）上升为主要成分的观念，各种把艺术的“兴观群怨”看作主要功能的学说，要求演员“化身成角色”的斯坦尼斯拉夫斯基体系，实际上都是取消了艺术的虚拟框架前提，都是把假中之真变成假中之真。此时我们就回到了 2b 表演-幻觉格局。

这不是指责哪个学派。任何人都可能忘掉艺术的虚构框架而不小心跌进“逼真性”里面。福楼拜写《包法利夫人》，写到艾玛之死而大哭。或有人劝他不如让艾玛活下去，福楼拜说：“不，她不得不死，她必须死。”他算是暂时当真一会，回过神来又回到虚构语境之中，他作为作者重新站在故事之外。正如我们任何人看书看戏，也会一时忘记自己在看假戏而为戏中人垂泪。

如果我们把艺术活动的参与者（演员、运动员）也作为一种接收者，那么把艺术符号游戏“玩真”的人，数量就大得多，第三节已讨论过此模式。1997 年，泰森在同霍利菲尔德的拳王挑战赛中咬掉了对方一块右耳，是众所周知的例子；曼联队长基恩（Roy Keane）在自传中公开说出曾在 2001 年对曼城的赛事中，有意踩断对方后卫哈特兰的腿。

在艺术欣赏中跟着“逼真性”走，艺术就不再是一种游戏，不再能取得陈琳信件式的迷人效果：“明知人识己语之不诚，而仍阳示以修辞立诚；己虽弄巧而人不以为愚，则适成己之拙而与形人之智。”在一个“虚”的框架内，默契的双方之间，却可以玩实的交流游戏，就像曹丕读陈琳信。此时的关键点已经不在文本的虚实配置，而在接受态度的“虚实默契”。如果曹丕真看出陈琳的把戏，而依然能欣赏这个悖论，可以称为假戏假看中的真戏真看者。

作者与读者之间的默契，达到钱锺书描述的“莫逆相视，同声一笑”[①]，才是真正的艺术境界。陈琳此信作为信札艺术后世广为流传，有文学史家指责为“词浮于意”[②]。陈琳如果写此信有实际目的，词必须达意。陈琳在玩艺术，就必然“词浮于意”。从艺术游戏的要求来看，陈琳作为作者，曹洪作为演员，曹丕作为观众，都领会了艺术符号表意复杂层次上的“虚而非伪”，相当合格。

可以说，这或许是艺术期盼出现的局面：一旦分裂出一个人格，接收者就必须当真，不然就缺乏投入的热情，也失去忘乎所以的享受。美国一首童歌

① 《管锥编》三卷，《全后汉文卷九二》，第 1650 页。

② 郭英德、过常宝等著：《中国古代文学史》，上册，成都：四川人民出版社，2003 年，第 89 页。

(《Frosty the Snowman》):“雪人真是雪做的,孩子们却都知道,他有一天复活过。”[①]的确儿童从小就学习如何接受虚构,欣赏虚构中的真实,这是他们成长过程中“文化化”的重要一步。

我们可以说艺术不是一个真实的符号表意,而是一个“大家知其假而一起当真”的作伪表演。但是,悖论的是,虽然框架是一个虚构的世界,这个世界里却不仅可以,而且必须镶嵌着一个可信任的正解表意模式,即“诚信意图 →恰当文本 →愿意接受”。

与 4 型对比,2b 表演-幻觉型(作伪意图 →不恰当文本 →愿意接受),是接收者忘记了框架,拒绝分裂出一个人格,而是“全心全意”进入了虚构世界,在幻觉中忘记了他并不属于那个世界,他们不能接受虚构的不恰当框架文本。

6. 真假与计谋的文化道德

在八种可能的模式中,三种因为不接受而无法完成符号表意:

3a,不得理解型:诚信意图 →可信文本 →不愿接受
3b,表意受阻型:诚信意图 →不可信文本 →不愿接受
3c,谎言失效型:作伪意图 →可信文本 →不愿接受

另外五种是可能的表意模式。

1a,诚意正解型:诚信意图 →可信文本 →愿意接受
1b,欺骗成功型:作伪意图 →可信文本 →愿意接受
2a,反讽超越型:诚信意图 →不可信文本 →愿意接受
2b,表演—幻觉型:作伪意图 →不可信文本 →愿意接受
4,假戏假看型:作伪意图 →不可信文本 →不愿接受(内含诚意正解型)

① “He was made of snow, but the children know he came to life one day.”

总结一句，要完成表意，必须要接收者愿意接受。一旦接收者拒绝接受，符号表意就只能中断。最后一种格局之所以可能，是因为三个环节均为负，无混乱表意之可能，但是这样的框架中就必须包含一个"诚意正解型"表意：每个环节均为谎言，反而成全了"真实性"的可能。所以艺术是谎言中的真实，是在虚构框架中镶嵌了接受原则。

那么接收者用什么来判断是应当接受还是不接受？要接受一个表意，首先就是从符号文本中有所得，对"真实情况"有所了解。符号接收者不可能跳过文本，不可能直接与发送者交流（如果真有所交流，其交流的信息就应当被视为新文本的一部分，例如破案得到审讯的新证据）。因此，接收者认为符号文本具有认知价值，就会接受（1a）；哪怕上当受骗不能怪他，恰当的文本具有欺骗的"真实性"（1b）；哪怕文本本身是扭曲的，接收者也因为文化的陶冶而知道如何解读反讽文本后的"真实性"（2a）；而幻觉之所以起作用，是因为幻觉给人真实感（2b）；最后，全虚构表意会有认知价值，因为可以内含真实性（4）。

因此，"接受原则"，就是满足接收者的认知要求，接收者努力从符号表意中获得所谓的"真实性"，为达到这目的，就只能按文本情况作解释的策略安排。

最早讨论述真问题的格雷马斯，因为忽视这接受环节，未能厘清此中种种复杂关系，但是他意识到这不仅是一个符号形式问题，实际上卷入文化价值观念。他曾经提出："在几个同质的文化中，有可能建构一个以述真模式为基础的分类。"①

本书试图建构的这个分类：看来是形式上的分类，其实最后要落实到接收者的文化价值上，拒绝接受，还是变通接受，实际上是个文化价值问题。而且，笔者认为，"不同质"的文化，甚至同一文化中的不同群体，对于作伪、反讽、幻觉、虚构的态度不一样。文本"可信"与否，也就是对接受者而言是否符合可接受的常情，而常情因文化而异，在不同文化中，诚信的标准有巨大差别。

尽管标准不同，述真的符号方式却是相通的。笔者相信，本章讨论的模式分型普遍有效。一个社会能靠巨量的意义交流向前发展，条件就是能对表意进行有效而顺畅的处理。儿童之所以渐渐心智成熟，人类之所以形成繁复多变的

---

① 转引自 Donald Maddox，"Veridiction，Verification，Verifaction：Reflections on Methodology"，*New Literary History*，Spring 1989，pp. 661 - 677。

符号文化，就是因为学会使用这些接受与不接受方式促进交流。

都说中国文化的精髓在很大程度上其实就是谋略，[1]我们把这些谋略视为智慧，《三十六计》、《孙子兵法》、《六韬三略》被中国人视为骄傲。

但是这种赞美是有特定语境的，它们得到称颂，通常是在“目的高尚”，符合“道”的宏大前提下，比如国家与民族利益等，因此谍战片大流行。在日常语境中，一个人很有谋略，我们评价是“这个人很有心计”或者“这个人城府深得很”，都是贬义的，至少是倾向于贬义，“巧言令色鲜矣仁”我们就会对此人发出的符号文本采取不接受态度，以避免上当。传统文化的元语言，设定并控制了人们的判断标准和价值取向。

这就出现了一个奇特的悖论：多计谋的中国人，艺术想象却并不比别的民族高明多少，因为艺术过于小道，不值得显示智力。中国文学艺术，相对缺少智力美的盛宴：侦探小说，“理趣”诗歌，科幻电影，都是凤毛麟角。如果中国的编导拍了一部情节复杂扑朔迷离的电影，会拍成闹剧。对比一下《三枪拍案惊奇》与科恩兄弟的原作《血迷宫》(*Simple Blood*)，就可以看出这点。

---

① 以下看法得益于2010届博颜青士在《符号学论坛》上的帖子，特此感谢。

第十三章 标出性

1. 语言学中的标出性

"标出"这个概念，是在二十世纪三十年代，布拉格学派的俄国学者特鲁别茨柯伊(Nikolai Trubetzkoy)在给他的朋友雅柯布森的信中提出的。[①] 特鲁别茨柯伊是音位学的创始人，而雅柯布森是现代符号学发展史上的关键人物，他们的讨论受到语言学界高度重视。但是至今这个问题的讨论，还是局限于语言学界，符号学基本上没有触及。一般说，语言学都讨论不清，在符号学中更难找出规律，本书将这个观念推演为一个文化符号学普遍现象，也是一种尝试。

标出性这个术语，中国语言学界一直作"标记性"。此译名很不方便，"标记"的汉语词意义过于宽泛，容易出现误解误用(例如风格标记、文体标记、标记性建筑、带标记的样本)。西语中也有这问题，marking/marked，都是常用词，一样容易误会。因此乔姆斯基 1968 年建议一个特殊术语 markedness。[②] 此术语应当译为"被标记性"，译词过于累赘，又不能完全代替原词。因此我建议，这一系列术语的汉语对应词都改用"标出"与"标出性"。"标出"此汉语词简洁而少歧义，而且兼有 markedness 的被动义。

当对立的两项不对称，出现次数较少的那项，就是"标出项"(the marked)，而对立的使用较多的那一项，就是"非标出项"(the unmarked)。因此，非标出项，就是正常项。关于标出性的研究，就是找出对立的两项规律。

特鲁别茨柯伊发现，在对立的清浊辅音，如 p-b，t-d，s-z，f-v 等，两项之间有相当清晰的不对称现象。浊辅音因为发音器官多一项运动，从而"被积极地标出"(actively marked)，其结果是浊辅音使用次数较少。因此，特鲁别茨柯伊

---

① 这封信最早是俄语写的，英译文见 Roman Jakobson(ed)，*Nikolai Trubetzkoy Letters and Notes*，The Hague：Mouton，1975，p. 162。

② Noam Chomsky and Morris Halle，*The Sound of Pattern in English*，New York：Harper & Row，1968.

把标出性定义为"两个对立项中比较不常用的一项具有的特别品质"。检查一下就可以发现,浊辅音的确使用频率相对较少,这个现象在全世界各民族语言中非常恒定地存在。[①]

此后许多语言学家在语言学各个领域中,在各种语言中,考察研究标出性已经有大半个世纪之久,他们发现标出性可以解释许多语言现象,规律相当稳定,并不局限于印欧语言,在各种语言中都存在,成为语言学家所谓"统计共项"(statistical universals):对立的两个语言现象,普遍是不对称的。

语言学家约瑟夫·格林伯格(Joseph Greenberg)于 1963 年总结了多达 13 条标出性的特征之后,提出一个总结性定义:"当语言中有 x 特征,也有 y 特征时,非标出组分即不包含 x 的组分。"[②]这是说,在对峙的两项中,组成元素较多的(既有 x 也有 y)的一方为标出项。1994 年语言学家艾利斯(Rod Ellis)讨论标出性:"某些语言特征,相对于其他更'基本'的特征而言,以某种方式显得比较'特别'。"[③]也就是说,如果相关两项之一具有 x 特征,另一者具有 x+y 特征,那么 x 就是"基本特征",x+y 项就"以 y 方式显得比较特别"。

格林伯格定义标出项,艾利斯定义标出特征。两位语言学家的总结,说的是同一回事:他们的定义都是落在形态上。吉冯(Talmy Givon)仔细总结了语言学中的标出性,认为可以在三个层次上检查标出问题:在结构复杂性上,标出项结构较长;在分布频率上,标出项出现次数较少;在认知复杂程度上,标出项更为明显。[④] 吉冯解释说,相比于非标出项,要理解标出项的人,需要更多注意力,需要作出更多努力,需要更多"加工时间"。

在吉冯说的三条定义中,形式上"标出项结构较长"可以明确验证并统计,

---

① 特鲁别茨柯伊讨论的是语音,清浊辅音与其字母在许多语言中并不对应,因此不容易统计精确,但是大致上可以从字母出现频率看出一个端倪。用 Google 搜索汉语,可以看到:s 字母出现 5.8 亿次,z 出现 1.4 亿次;p 字母 3.0 亿次,b 字母 2.7 亿次;t 字母 6.3 亿次,d 字母 4.8 亿次。如果用 Google 搜索"所有语言",这个区分就更有说服力:s 字母出现 68 亿次,z 出现 20 亿次;p 字母 38 亿次,b 字母 30 亿次;t 字母 64 亿次,d 字母 50 亿次。特鲁别茨柯伊提出的"清浊音标出性不对称",应当说是一个全球性普遍现象。

② Joseph Greenberg, "Some universals of grammar with particular reference to the order of meaningful elements", in *Universals of Language*, Cambridge: MIT Press, pp. 73-113.

③ Rod Ellis, *The Study of Second Language* Acquisition, Oxford: Oxford University Press, 1994.

④ Talmy Givon, "Isomorphism and Grammatical Code: Cognitive and Biological Considerations", in R Simone ed. *Iconicity in Language*, Amsterdam: Benjamins, 1995, pp. 47-76.

例如在清浊音不平衡对峙中,浊辅音“标出项结构较长”:在发声上多一个声带振动要素。由此,非标出项(清辅音)之所以使用频率较多,原因可以归结为“使用经济原则”(least effort principle)。此原则更精确的表述是所谓齐普夫定律(Zipf's Law)。[①] 语言学家齐普夫在1931年发现的这条数理语言学定律,在今日用计算机验证,发现极其精确,已经应用在信息论、城市规划等领域,在汉语中的应用,至今局限于汉语的计算机模式。此定律一般用统计数学的公式说明,非常通俗简单的说法是:较短的用得较多。但是齐普夫定律如何适用于汉语这样词长短不明显的语言,不是很清楚。

汉语既不是拼音,又非曲折语,汉语中标出性,情况很不相同。语言学家都同意,在典型的分析语如汉语中,同样有对立词项之间的不对称,因此也有标出性。只是在有变格变位的曲折语中,标出形态差别比较明显,汉语中却不表现在形态上。

如果标出性不一定在形态上表现出来,问题就复杂得多。沈家煊认为,“标记性”有六个标准(组合、聚合、分布、频率、意义、历时)。他认为六个标准是统一的:“如果在词法上是无标记项,那么在句法上语义上也是无标记项……如果在语义上是无标记项,那么在句法和语用上也是无标记项。”他把这个规律称之为标出性的“一致性”。[②] 但是他在后文中,却从“一致论”后退了:“大多数情况下这些标准作出的判断是一致的,即使有不一致,把这些标准综合起来考虑,判定……不会有多大困难。”[③]所谓“综合判定”,就是标出项不一定都有这六个特征。

总结关于长达八十年的热烈讨论,很多语言学家指出,标出性问题至今理论上混乱。[④] 词项形态,不一定是句法、语用等语言其他层次标出性的原因。巴斯提台拉(Edwin L. Battistella)仔细检查各家理论后,得出的结论是:“恐怕真是没有合一的标出性理论,相反,我们看到的,是由一系列不同的标出性领域,不同的标出性方案,不同的分析目标汇合成的图景。”[⑤]有语言学家建议干

---

① George Kingsley Zipf, *Selected Studies of the Principle of Relative Frequency in Language*, 1932.

② 沈家煊:《不对称和标记论》,南昌:江西教育出版社,1999年,第35页。

③ 同上,第35页。

④ David Lightfoot, *How to Set Parameters: Arguments from Language Change*, Cambridge, MA: MIT Press, 1991, p. 186.

⑤ Edwin L. Battistella, *The Logic of Markedness*, New York: Oxford University Press, 1996, p. 34.

脆放弃这个研究课题,因为不对称的情况太复杂,原因太多,说不清楚。[①]

尽管如此,语言标出性至少文献已经极为丰富,甚至困难重重的汉语的标出性问题,也已经有不少研究。但是在文化标出性问题上,几乎看不到有分量的研究。这不奇怪,语言学难以弄清的问题,在以边界模糊不清为特征的文化研究中,讨论必然更困难,由于文献缺乏,本章尝试对标出性做一个文化符号学研究,不得不重头做起。

2. 文化研究中的标出性

符号是用来表达意义的,而文化是一个社会符号表意活动的总集合,由于语言这个符号表意体系超大,语言学历史悠久而独立,所以文化符号学更关注"非语言符号"。

雅柯布森已经意识到标出性并不局限于语音、语法、语义等,应当进入"美学与社会研究领域"[②],但是与语言学研究相比,文化的特点是定义模糊概念边界不清,因时因地变异更多。文化中的标出性问题,至今只有个别的研究,几乎没有展开。

对立项的不平衡,应当被认为是一个普遍规律。钱锺书在《老子王弼注》论卷中有长文,引魏源《古微堂集》:"天下物无独必有对,而又谓两高不可重,两大不可容,两贵不可双,两势不可同,重容双同,必争其功。何耶?有对之中,必一正一副。"钱锺书评说魏源这段话是"三纲之成见,举例不中,然颇识正反相对者未必势力相等,分'主'与'辅'"[③]。他认为魏源发现对立项之间总有不平衡,是很敏感。

标出性在文化中普遍存在,只是原因不在形态上,而在符用上,如果有形态不平衡,也是符用反过来影响形态。我们从语言学讨论标出性最常用的例子说起:英语中 man 与 woman 的对峙中,man 为非标出项,第二词 woman 派生自 man(来自古英语 wifman,即 wife+man),比较长,因而比较少用,因而是标出项。由此,既此亦彼兼指男女的"人",就用非标出项 man,例如"人类"作 man-

① Martin Haspelmath, "Against Markedness", *Journal of Linguistics*, 2006, no. 1: pp. 25 - 70.

② Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague: Mouton, 1956, p. ix.

③ 钱锺书:《管锥编》,《老子王弼注》二,北京:三联书店,2007 年,第一卷,第 648 页。

kind。这是典型的形态解释。

但是从文化符号学角度看，“人类”一词用 mankind 而不用 womankind，原因不在词长或认知，其根本原因是现代女性抗议最激烈的文化权力问题，即男性的社会宰制。是男性社会权力，使男性为占据中项的“正常”性别，在不知性别或不分性别情况下，用男性裹挟全部人。这样，标出性与词项形态就拉开了距离：词项形态因语言而不同，法语中 homme(男人)与 femme(女人)没有派生关系，长度或形式复杂性也没有明显不同，但是 homme 依然有携带中项能力，因此 femme 依然是标出项；再例如汉语中“男人”、“女人”长度相同，男女二元对立之不对称依然存在，在代词中：不知性别时用“他”，性别混杂时用“他们”。

既然在各种文化中，不管词项形态如何，女性大多为标出项，那么女性标出的原因就不在词法中，而在文化中。文化符号研究中，标出项的特点，是符用性的，也就是本书第八章所说的“使用原则”：两项对立中，导致不平衡的，是第三项，即“非此非彼，亦此亦彼”的表意，笔者称之为“中项”。为了简便，我们把携带中项的非标出项称为“正项”，中项的特点是无法自我界定，也没有自己独立的符号，必须靠非标出项来表达自身。我们把中项排斥的成为异项，即标出项，也就是说，**标出项之所以成为标出项，就是因为被中项与正项联合排拒。这种中项偏边现象，是文化符号中判断标出性的关键**。

那么文化中的标出项，难道没有风格特征？下文会说到，在文化中，风格是一种感觉，无法以形态为绝对标准。中项偏向一边，就是正常的，非标出的；中项离弃的“异项”，认知上就是异常的，边缘化的。中项无法自我表达，甚至意义不独立，只能被二元对立范畴之一裹卷携带，即是只能靠向正项才能获得文化意义。但是这个被动表现的中项，对决定哪一项标出，有决定性意义：它与正项合起来，标出异项，排除异项。

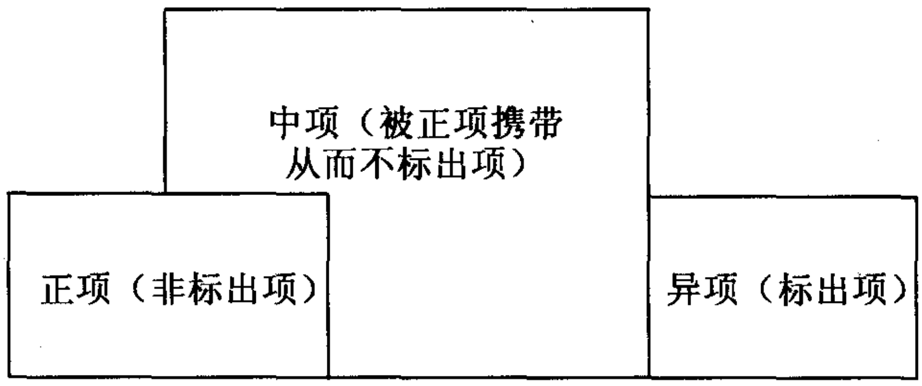
因此，中项偏边是各种文化标出性所共有的特征。语言的两元对立之间不一定有中项(例如清浊音之间无中项)，而文化对立范畴之间必然有中项。钱锺书引神会《语录》：“今言中道者，要因边义；若不因边义，中道亦不立。”[①]“中道”是佛教哲学，神会的理解与符号学的标出性极为契合。

---

① 钱锺书：《管锥编》，《老子王弼注》一九，北京：三联书店，2007年，第二卷，第718页。

语言学家石毓智认为，哪怕研究语言标出性，也应当用“模糊逻辑”：“传统的刚性的二值逻辑变成了有弹性的多值逻辑。对于中间状态的处理，不再是非此即彼了，而是利用隶属度的概念，看起在多大程度上属于某一类。”但是他并没有说语言的标出性必然取决于“中间状态的隶属度”。[①]

本书所说的三项关系，图例如下：



笔者只求这个理解对适用于文化符号学，不想强加于语言学界。本书的讨论，从对立概念中的不对称，回过头来看这种标出性在符号形式（例如服饰、化妆、仪礼、姿态等等）上的表现。为了不纠缠于语言学至今没有弄清楚的标出性问题，本章有意不考察语言，而集中考察非语言符号。讨论的路线是从“概念/意义层次”出发进行分析，然后追回到初级符号表达的形式层次，并且上升到更高层次，即意识形态或文化政治层次。

3. 风格作为标出特征

首先，“文化”本身，就已经卷入了强烈的标出性：文化只是相对于“非文化”而存在，而文化强烈地定义本身为正项。从表面看来，在文化与非文化的两元对立中，文化有比较多的风格性元素（仪礼、建筑、服饰等等），我们也经常把这些风格元素称为“文化”。而作为正项，文化必须是非标出的，也就是非风格化的。这点如何理解？

《后汉书》记载光武帝收复失地：“老吏或垂涕曰：‘不意今日复睹汉官威仪。’”汉朝老吏看到的是峨冠博带之类中原文化的风格符号，此人对“汉官威

① 石毓智：《肯定与否定的对称与不对称》，北京：北京语言文化大学出版社，2001年，第21页。

仪”感动到垂涕，是因为长久生活在“化外”，见惯了胡服胡装的人，有了一个对比。这就是文化标出性的悖论所在：生活在某个文化中的人，并不觉得自己的文化元素风格特别。人们经常在异族人身上发现大量奇异的风格性元素，而认为自己的仪礼服饰是正常的。

风格感觉，与风格元素的数量多少或怪诞离奇程度没有绝对的关系，与“认知困难程度”也没有关系。身在一个文化之中的人，难以觉察自己具有有高度风格性的特征。不少符号学家认为风格就是“对正常的偏离”(deviation from the norm)，绝对无标出性的风格，所谓“零度风格”，也就是风格被程式化后变得习以为常。[①]风格只是主观感觉到的符号偏离，无法像语言学的标出性(所谓“结构复杂”)那样客观度量。

例如二十世纪七十年代中国人的衣着过于统一，被称为“蓝蚂蚁”，但是当年我们自己不觉得，直到当今中国文化已经剧变，回头从照片上看到当年自己的衣着风格，才觉察出奇异：一个文化中之人，只能在异项中觉察出更多的风格元素。法国著名作家马尔罗曾有妙言云：“中产阶级社会有风格，但是没有中产阶级风格。”[②]可以推而广之说，文化有风格，但是没有文化的风格。

对文化而言，具有标出性的“非文化”对立面，可以是前文化、异文化、亚文化。在一个文化内部，常常有亚文化群体(例如异教徒众、移民社群、同性恋群体、“流氓”帮派等等)，他们也经常以特别的风格(例如所谓奇妆异服)区别于主流文化。

一般情况下，标出性会导致很强烈的自我感觉。在一个语音，或肤色，或风俗完全迥异的环境中，被标出会让人很不自在，宋代犯人的“黥面刺字”，使这群人自然而然走上梁山。异项组成一个集体(亚文化社群)时，很可能自觉地维持标出性形式特征，避免被主流吸纳。英国伯明翰学派的文化学者希布里奇，认为青少年亚文化“流氓”(delinquent)集团对社会的“威胁性”，多半只是在“能指形式”上，而不是在所指(意识形态)层次上。[③] 在文化符号学看来，异样形式提供的风格偏离，就已经是标出性的实质意义。

---

① Nils Erik Enkvist et al, *Linguistics and Style*, The Hague: Mouton, 1973, p. 15.

② 转引自 Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1968, p. 65。

③ Dick Hebdidge, *Subculture*, *The Meaning of Style*, London: Methuen, 1979, p. 98.

在语言学中，是标出性导致不对称，在文化活动中，社会主流为了把异项边缘化，让自己成为稳固的主流，从而标出“异项风格”。风格本身看起来似乎有个“量”，实际上风格是相对的感觉：经常穿戴饰物数量多，是标出；但有时正相反，穿戴得少是标出（例如“膀爷”、“超级迷你裙”）。因此，文化中标出的风格特征是不稳定的。

有意把异项标出，是每个文化的主流必有的结构性排他要求。一个文化的大多数人认可的符号形态，就是非标出，就是正常。文化这个范畴（以及任何要成为正项的范畴）要想自我正常化，就必须存在于非标出性中，为此，就必须用标出性划出边界外的异项。

4. 标出性的历史翻转

对立文化范畴之间不对称带来的标出性，会随着文化发展而变化。文化的发展，就是标出性变化的历史。

男女性别对立，是语言学常举的例子，在文化史上，性别对立中的标出项是不断变化的。在前文明社会中，男性是标出的，与大部分高等动物（鸟类、哺乳类）雄性标出一样。只是史前人类男性除了胡须毛发体味等生物性符号，已经加上文身、羽饰等人工装饰：雄性/男性的标出，有助于吸引女性/雌性，而女性/雌性作为正常的主项，无须标出，自然界的这种标出性安排，有利于种族繁衍这个最重要的生存目的。

人类“高级文明”最明显的特征，是女性开始用各种妆饰给自己身上加风格标记，而男性成为以本色示人的非标出主项。文明就意味着打斗、掠夺，战争代替生殖率，让部族存活。狩猎退居次要后，种植与畜养（男性活动）代替采集（女性活动），提高了生产率，物质生产代替后代生产，使女性更加边缘化。

到现代社会，女性自觉装扮，巨大的百货公司大部分是女人用品，时装业靠在女性妆饰上不断花样翻新而变成庞大产业。列维-斯特劳斯用诗一般的语言解释说，女性的化妆是“难以辨认的象形文字，讲述的是一个我们无法知晓的黄金时代，他们只能用装饰图案来颂扬这个年代，因为她们还没有其他文字来表述它”[①]。这

① 转引自麦克尼尔：《面孔》，北京：中国友谊出版公司，2000年，第316—317页。

位伟大的人类学家可能忘了，在那个尚无文字的女权黄金时代，女性根本不在脸上画图案。

波伏娃有名言："女人不是天生的，女人是变成的。不是生物的、心理的、经济的原因定义了人类女性在社会中心(au sein de la societé)的面貌，而是整个文明仔细加工(élaboré)了这个产品。"[①]性别研究界至今在反复讨论这个"社会性别构成"观点，但是文明究竟如何"加工"女人的？是文明把女性变成了标出符号，"加工"成具有标出性的异项。文明当然也"加工"男人，即是并不给予那么多风格性标出符号，于是男人成为"社会中心"的正项。

而文化把这种标出性自然化了，女性作为"文化的人"就不能不化妆。女性主义理论家声称，女性不得不在男人的注视中端详自己，因此化妆是满足男人的性需要，是男权社会"对妇女漂亮的预设"，因此是一种"美丽神话"。[②] 笔者想指出的只是，要求女性标出的，不仅是男人，而是整个文化，包括女性自己。有女性主义者经过调查，惊奇地发现，大部分"性别歧视"化妆品广告的设计者是女性。[③]

不在装扮上下功夫的女人，被整个社会认为"不像女人"。女人的"自觉自愿"的标出，是女性在文化中边缘化最明确的证据。拉康认为："女性通过化妆，成为把'无'的真实装饰在身上的存在。"[④]这话听来很玄，对于化妆的标出作用倒是绝妙的理论化。拉康的原意是另一回事，我的引申是：在化妆的后面，不存在"女性本质"。风格符号再现的只是女性在文化中获得的标出性。

正项异项翻转后，被颠覆的正项会以边缘化异项方式部分持久地保留下来。在今日亚文化中(同性恋界、男妓、戏曲)中，依然有不打扮的女人和刻意打扮的男人。因此，前文化的男性标出性，可以以另一种方式保留在文明社会中：亚文化依然是文化的异项，只是把与文化的历时对立，变成共时对立。

从文化演变上来看，前文化—文化—亚文化"标出项翻转"，可以在文化的许多符号范畴对立中观察到。例如裸身与服饰。在前文化中，裸身为正常；在

---

① Simone de Beauvoir, *Le Deuxieme Sexe*, Paris Gallimard, 1949, vol 2, p. 13.

② Naomi Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used Against Women*, New York: Anchor Books, 1992, p. 12.

③ 陈顺馨：《中国当代文学的叙述与性别》，北京：北京大学出版社，2007年，"戴锦华序二"，第5页。

④ 福原太平：《拉康：镜像阶段》，石家庄：河北教育出版社，2002年，第232页。

文化中，衣装为正常，裸身为标出。直到二十世纪初，非洲大洋洲某些民族依然几乎全裸。一旦“暴露在文明眼光下”，第一桩事情就是穿上衣，不管现在对殖民主义有多少指责，对盖上裸体几乎无人抗议，而今日西方“天体主义”是在封闭环境中允许的亚文化。在裸露/着衣的对峙中，裸露的标出性过于明显，不得不自我取消。

这种情况有点类似二十世纪初之前中国女人的裹小脚陋习。一个民族现代化进程一旦开始，过于明显的“非现代”标出性符号很快消失，不同的只是小脚看起来是符号累加过度，而裸身似乎是风格元素缺失。① 类似的意义地位变迁，在文化演变中处处可见到。例如血亲婚—乱伦禁忌—隐蔽血亲婚，文身—不文身—亚文化文身，生食—熟食—生食作为美味。

随着当代文化超熟发展进入所谓“后现代”，可以看到长期处于边缘地位的标出项，有可能再度翻转，造成文化的再次否定变迁。例如在前文化中身体公众性表达（歌舞、竞技）为主流，文字表达（甲骨文、金文、楔形文）困难稀少而带有标记性；在成熟文化中，书写、印刷等文字公众性表达为主流，身体的公众性表达（例如善歌舞的异族）为标出项；而当代文化中身体的公众性表达重新兴盛，体育与娱乐等身体表达又成为文化生活中心，文字表达又开始带上标出性。

现代之前，人类以适应自然为主流，随草而游牧，改造自然（例如发明某些工具）为标出性活动；现代时期人全力改造自然，顺应自然反而成为标出性活动；而在当代生态主义逐渐成为共识，顺应自然再度成为主流，保护自然渐渐变得重要，而改造自然渐渐开始带上“过度开发”的标出性。

在性关系上，史前人类乱交混居为正项，性关系固定是标出的，偶然的；此后文化采用各种婚姻改造性关系；从走婚，对偶婚，最后变成一夫一妻家庭制度，而婚外婚前或同性性关系则带上强烈的道德标出性，成为无法容忍的亚文化；而到性关系容忍度越来越高的当代，婚前婚外性活动标出性在渐渐降低，似乎在进入半正常。不过，在当今的文化转型中，标出性再度翻转大部分尚在发展，非标出项主流的意义宰制，即所谓“现代性意义霸权”，只是渐渐削弱。

甚至，符号本身也会地位翻转。博德利亚认为符号虽然一直存在，却并不

---

① 甚至在语言学中，缺失也可能成为标出性。沈家煊认为用沉默来回答“你好”，用迟疑来回答邀请，都是标出的。见沈家煊：《不对称与标出性》，南昌：江西教育出版社，1999年，第24页。

是人类意识中一以贯之的主导力量。在传统社会中,符号是禁忌之物,或象征之物,数量稀少而稳定,总是与权力结合在一起,神圣而不能随便使用。而在工业革命之后,符号也被大量使用而机械复制,形成现在符号与物的新关系:符号几乎要把物淹没,或者把物世界变成符号世界。把物资源投入非生产性使用,在古代是仪式性的,在当今是心理性的,为了满足自我对符号意义的渴求。[①]

可以看出,文化与语言相比,语言的标出性往往比较稳定,在历史上很少变动,而文化标出项的历史翻转看来是必然的,普遍的,虽然有时长达数千上万年,标出性似乎总有一种自我逆转的内在张力,这种张力的源头是艺术,以及人类文化中的其他批判力量。[②]

5. 中项问题

非标出项因为被文化视为"正常",才获得为中项代言的意义权力;反过来说也是对的:正是因为非标出项能为中项代言,才被认为是"正常"。中项偏边,是各种文化标出关系的最紧要问题。

例如,善与恶之间总有大片的中项区(人、行为或概念)既非善又非恶。一个文化中至善与至恶,全善与全恶终究是少数。当中项认同善,以恶为耻而不为,这个社会就趋向稳定,所谓"稳定",就是中项认同正项;反之,社会趋向动乱。

这里讨论的不是道德问题,善与恶的定义从来变动不居,社会动荡可能把正项与异项位置翻转,一旦翻转,新的正项完全有资格称自己为"善",道德只是与人类历史的某个阶段相关。这里讨论的只是中项的认同取向问题。要维持一个文化中的意义秩序,消灭"恶",在定义上就不可能,要的只是把"恶"明确标出为异项,已标出来控制其发生频率,也就是阻遏中项认同"恶":社会大多数因为恐惧被标出而趋向于"善"。钱锺书引《朱子语录》:"善、恶虽相对,当分宾主;天理、人欲虽分派,必省宗孽。"[③]因此,"恶"绝对是"恶",而且必为"宾"、"孽",变

① 乔治·巴塔耶:"竞争性炫财冬宴中的礼物",孟悦、罗钢主编:《物质文化读本》,北京:北京大学出版社,2008年,第2页。

② 这是2010届学生胡易容提出的看法,非常精彩,特此致谢。

③ 钱锺书:《管锥编》,《老子王弼注》二,北京:三联书店,2007年,第一卷,第648页。

化的只是何者为“恶”。朱熹认为“人欲”为“孽”，前文说过，一旦“无欲”，当代消费社会就会停转，所以当代“恶”的标准必须与朱熹不同。

对立的概念中的一项争夺到携带中项的意义权力，就确立了正项地位，这是文化时时在进行的符号意义权力斗争。任何文化范畴的两元对立，都落在正项/异项/中项三个范畴之间的动力性关系中。如正常/异常、智/愚、贤/不肖、健康/病态、清醒/疯狂、主流/边缘、开化/化外等等，由于中项的介入和易边，都处于动态变化之中。

为了能包容中项，社会不得不降低标出性标准，把大善留给圣人，把大恶留给魔鬼，而把一般人的道德标准降到较低水平，这才能让中项觉得他们自己是正常的：自己的小善即善，自己的小恶也不至于落入恶。中项倾向的善与恶，不是伦理道德问题，而是取决于文化符号的意义解释。关键问题并不在于一个人做了什么行为，而在于文化如何理解并命名这个行为，从而使中项恶其名而避之。《水经注·洙水》：“孔子至于暮而不宿，于盗泉渴矣而不饮，恶其名也。”这才是标出性的真正目的。

这种意义的文化变易，在健康/病态、清醒/疯狂的对立中最为明显。衡量病态与疯狂的标准必须维持在一定的水准，过严则社会大多数人，或大多数行为，均为病态疯狂，文化就很难“自觉”为正常，过松则病态与疯狂无法标出成异项。因此，病态与疯狂是被社会打上标出性烙印的符号表意范畴，因时因地因不同文化而异，而不是绝对的科学判断。福柯说：“人们在监禁他们邻人的至高理性的活动中，通过非疯狂的无情的语言相互交流，相互确认。”①

福柯的用词非常切合本章的讨论。排除异类的同时，我们用“非疯狂”的一套正项标准，来相互确认我们是非疯狂的正常人。这个问题，自从福柯对现代“科学观”的批判之后，已经广为人知。但是用标出性学说来看，一个文明社会固然必须标出病态与疯狂，但是也必须把标准降到一定程度，这才能让中项，即不免略有点疯傻的你我绝大多数人，偏向非标出主流，自认为“非疯狂”。

福柯还说，历史上有一个时期是“疯狂零度”，“从这个起点开始，理性和疯

① “《疯狂与非理性：古典时代的疯狂史》前言”，杜小真编：《福柯集》，上海：远东出版社，1998年，第1页。

狂被确定为彼此外在,互不交流,莫不相干的东西"。[1] 前文明中的人类可能没有疯狂这个概念,疯狂这个标出项的确随着文明而产生,而且随着文明的演变而不断演变。

对于政治家来说,所谓"团结大多数,孤立一小撮"的政治策略,似乎是本能的行为。1957 年规定各单位右派分子的比例是百分之五,"积极分子"也是少数,大部分人是"革命群众"。而"文革"中的不少运动,例如 1966 至 1967 年的"打倒走资本主义道路的当权派",1969 至 1970 年的"揪五一六分子运动",之所以进行不下去,除了"文革"的根本原则错误,策略上是标出性标准过宽。而一旦异项过大,中项对主项的认同感就会减弱到危机程度。

雅柯布森回答特鲁别茨柯伊的信时,已经敏感地观察到政治策略中也有标出性:"如今苏联报刊常出现的一条口号:'所有不与我们站在一起的人都是反对我们的',而过去他们经常说'所有不反对我们的人都是与我们站在一起的'。"雅柯布森看到,三十年代初斯大林对政治中立者策略的变化,改变了标出方式,把中项推到对面,实际上在降低标出性的标准,也就是扩大异项范围。[2] 这种意义符号方式变易,不久就引向灾难性的肃反扩大化。

中项站位变化的决定性意义,可以从最不稳定的富/穷对立看出来。富裕与贫穷的界定永远是相对的,也只是在特定的群体中才有意义,但是被认为是富人或穷人的总是少数,两极之间永远存在大片不穷不富的中项,但是"为中项代言"(不管是"替天行道",还是"为多数人利益服务")则是权力行为的关键。政府的财政行为,似乎是科学决策,很大程度上实为调节中项范畴的意义行为。当中项认同贫穷时,富人被标出,权力从富裕一端收取财富("劫富济贫"),以平衡中项的仇富心理;当中项认同富裕时,(例如"共同奔小康"时),穷人被标出,权力的功能主要在救穷济贫。

稳固中项的对正项的认同,对文化研究极其有用,一个例子是电视传播研究的所谓伯格纳涵化理论(Cultivation Theory,又译成"培养理论"或"教养理论")。1967 年,伯格纳开始有关电视内容,即所谓"文化取向"研究。由于电视图像的现场性,受众的参与感,受众对媒体的依赖性越来越强。电视具有很强

---

① "《疯狂与非理性:古典时代的疯狂史》前言",杜小真编:《福柯集》,上海:远东出版社,1998 年,第 1 页。

② Roman Jakobson (ed), *N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes*, The Hague: Mouton, 1975, p. 132.

的真实性和现场感。因此，电视是潜移默化的意识形态工具。电视成为现代社会的“文化指标”(cultural indicators)，文化透过大众传播实际上在于文化自身沟通，而这样的沟通，维系文化内一致的价值观。①

尽管每个人的审美、信念、价值观都不尽相同，但是常看电视，大部分观众渐渐与电视上呈现的“主流意见”相认同，伯格纳称之为“主流效果”。电视中所播放的内容、发表的观点与个人所持观点相一致或相近，则涵化效果就有显著扩大的趋势。因此，媒介最主要的效果并非在改变受众，而是维持某种社会结构，使观众认同既有的价值规范。电视的秘密，不在于使受众产生变化，而是让受众不发生变化。这实际上从传播社会学角度，印证了法兰克福学派的批判理论。

上面举的一些例子，一向被认为是经济或政治问题。本书却试图从文化符号学出发，把它们当作意义问题。社会政治标出异项，从而把非标出的各种意义立场组织成“社会主流”。文化的非标出性本质上很不稳定，因为其意义不能自我维持，需要依靠中项的支持：中项一旦易边，标出性就翻转到二元对立范畴的另一边。

《战国策·赵策二》：“昔舜舞有苗，而禹袒入裸国。”有苗之舞，裸国之裸，都是与当时已经成为主流的华夏文明对峙的异项，而圣人对标出的异项表示尊重。从中可以看出中华文明刚开始不久，古人对文化标出性已经有非常成熟的政治理解。

必须划出少数异类，必须边缘化异类，必须容忍异类——这是文化对标出性的“三个必须”，三个必须都是广义的政治行为。由此，人类文化从一开始起，就充满了关于标出性的意义政治。博德利亚认为，所有的真理都可以按照它们所有产生的模型在普遍循环中进行交换。“不外乎用想象证明真实，用丑闻证明真理，用僭越证明法律，用罢工证明工作，用危机证明系统，用革命证明资本。”因此“水门事件”首先成功地让人们认识到这个事件是一个丑闻。“对丑闻的批评总是能够形成对法律的致敬。”②

---

① George Gerbner, "Toward 'Cultural Indicators': The Analysis of Mass Mediated Public Message Systems", *Communication Review*, Summer 1969, pp. 137 – 148.

② Jean Baudrillard, *Selected Writings*, Palo Alto: Stanford University Press, 1998, pp. 176 – 180.

但是社会中项用集体意义行为排斥异项，会有内心愧疚。例如仪礼上的"女士优先"，例如有妇女节而没有男人节；有母亲节父亲节儿童节却没有(已成年的)子女节；有护士节而没有医生节，有劳动节而没有经理节，有教师节而没有公务员节。许多国家不约而同作如此安排，可见各种文化对标出的共同心态。

福柯认为，现代关于性的论述在事实上构成性反常的不同范畴，不是消除这些性反常，而是对落入性反常的人实施控制，使性像犯罪行为一样，成为所谓科学学科的对象：人用"科学的"规范监视他们自己。① 容忍本身是双刃剑：控制异项，目的是安定中项，目的似乎相异，标准是相同的。这是同一个意义活动的两个方面。

但在现代文化中，标出性本身具有诱惑力，的确是当代文化容忍度增大后的一个特别现象。很多社会学家发现，标出项现在受到"超出正常"的关注。布雷克赫斯提出"非标出社会学"，认为"与其观察同性恋与女性主义积极分子群体，来研究男性倾向与女性倾向，不如观察办公室职员如何用更敏感，不那么夸张，比较不太自我意识的方式表现的男性倾向与女性倾向"②。因此他提出"淡化标出与非标出的边界"，要求注意"默认项，而非特别项"(default vs. special case)。

个别社会学家甚至提出"庸常宣言"(A Mundane Manifesto)，要为"正常"说话。也有女性主义理论家警惕地指出，如果把性别研究始终局限于女性，就只能"把不对称永久化"，因此要求"警惕标出性的危险"。③ 美国青少年也出现一批人，自我标榜"智力超常，社会能力低常"，他们要用"超标准英语"(Superstandard English)④来反对魅力无穷的"标出式英语"。这是一个文化内部对异项吸引力过高的保守逆反。

---

① 莫伟民、姜宇辉、王礼平：《二十世纪法国哲学》，北京：人民出版社，2008年，第346页。

② Wayne Brekhus, "A Sociology of the Unmarked: Redirecting our Focus", *Sociological Theory*, 1998, vol. 16, no. 1, p. 36.

③ Judith Shapiro, "Women's Studies: A Note on the Perils of Markedness", *Signs: Journal of Women in Culture & Society*, 1982, vol. 7, no. 3, p. 717.

④ Mary Bucholtz, "The Whiteness of Nerds", *Journal of Linguistic Anthropology*, 2001, vol. 11, no. 1, pp. 84 - 100.

第十四章　艺术的符号特征

1. 艺术难以定义

艺术是人类创造的最不可思议的符号，至今对什么是艺术，论者莫衷一是。不是说艺术无定义，恰恰相反，艺术的定义太多。但是所有这些定义，都会遇到解释不了的艺术现象，都会落入以偏概全，结果都无法作为定义立足。为艺术找定义，似乎是一件徒劳无益的工作。美学在当代哲学中的地位下降（在中国是个例外，美学一枝独秀），很大程度上是由于艺术成了难以定义之物。维特根斯坦的名言"对于不可言说之物，应保持沉默"[①]，他指的不可言说之物，至少其中之一是艺术。

悖论的是，在实际生活中，什么是艺术却一目了然，无需定义。我们看到一幅画，或看到一台表演，参观一个展览，马上认出是艺术，也能判断面对的文本"是否有艺术性"。可是一旦问：这些被称为艺术的事物（物件、表演、说话等）有什么共同点？究竟为什么它们被称为艺术？大多数人语塞，艺术专家则莫衷一是。

尤其是二十世纪以来，前赴后继的先锋艺术冲破了各种关于艺术的范畴规定，艺术的范围本身在不断扩展，出现了许多从传统观念出发肯定被认为不是艺术的艺术种类。杜尚（Marcel Duchamp）把小便池送进展览馆，而有"实物艺术"（object trouvé）；凯奇（John Cage）演出《4 分 33 秒》，而有行为艺术（虽然凯奇本人认为这是音乐）；巴里（Robert Barry）在墙上涂鸦，而有装置艺术。[②] 新的艺术体裁一波比一波更令人瞠目结舌，各种艺术实验一再创造艺术的新样式，对艺术作定义，看来是一件徒劳无益的工作。

但是，二十世纪末的重大文化演变，即社会生活"泛艺术化"，迫使我们再也

---

① Ludwig Wittgenstein, *Tractus Logico-Philosophicus*, London: Routledge, 2001, p. 89.

② 这幅作品就是在墙上涂的词句：*All Things I Know But of Which I Am Not at the Moment Thinking, 1:36, June 15, 1969*.（《我全明白但这刻儿全不想的一切，1969 年 6 月 15 日下午 1 点 36 分。》）

无法躲开艺术的定义问题。欲面对文化现状，检讨当前文化局面，预测文化的发展，我们不得不郑重思索艺术的地位。艺术的定义就成了必须处理的事，哪怕不可为，也不得不为。

笔者并不认为本章有可能完全解决这个难题，符号学不是解决文化中所有难题的万灵药方，但是符号学的简约化本质，或许能把复杂的问题理出一个头绪。尤其是，我们现在不得不重新理解艺术，主要是由于当代文化发展的压力，而不一定是满足哲学思辨的要求。符号学是文化研究的专用武器，从符号学角度定义艺术，是值得一做的事。

本章将简单回顾历代思想家所做的努力，从“美学”这个词远远尚未创立之前，一直到当代哲学家的复杂讨论。历代学者对艺术的定义，可以归为以下四类：功能论，表现论，形式论，体制-历史论。总结了前人努力，笔者才能提出自己的看法。

第一种功能论(functionalism)是最明白的。这一派有时被称为实用论，或工具论：艺术在我们的文化中执行某种功能，最简单的功能，是说艺术提供“教益与愉悦”的工具；最抽象的功能，是说艺术提供“美学价值”(aesthetic value)。

功能论派在二十世纪代表之一，是艺术哲学家孟罗·比尔兹莱，他与著名的新批评理论家维姆萨特合作，在四十年代末五十年代初把新批评推上最鼎盛时期，五十年代成为美国美学学会会长。一直到八十年代他始终坚持美学的“工具主义”立场。比尔兹莱为了把他的立场说通，甘愿冒被艺术界嘲笑为“落伍”的危险，否认杜尚的小便池(以及类似的“现成品”)是艺术品。[①]

在二十世纪依然流行的功能论变体，是“愉悦说”。[②] 实际上艺术经常不给人快乐：毕加索《格尔尼卡》让人恐惧，蒙克的《尖叫》让人悚然，摩尔的电影《天魔》(The Omen)让人恐怖，塔伦提诺的电影《水库狗》(Reservoir Dog)让人恶心。我们不能否认它们是艺术品，而且还是相当杰出的艺术品。从艺术应当产生的功能效果来定义艺术，是不容易的事。艺术品就是“美的事物”或“引发美

---

① Monroe Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, Ithaca: Cornell University Press, 1982, p. 34.

② 艾布拉姆斯《批评理论的类型与取向》，指出诗歌实用说的创始者应当是贺拉斯的《诗艺》，贺拉斯把“教益”与“愉悦”列为诗歌的两大目的。见艾布拉姆斯：《以文行事》，南京：南京大学出版社，2010 年，第 7 页。

感之物”，美是相当主观的，每个人的“美感”完全可以不一样，艺术却应当是一个文化中的人大致上同意的范畴。况且，一件艺术品有可能不产生美感，甚至相反，产生丑的感觉。正因为这个抵牾，某些学者提出艺术可以“审丑”，产生不愉快反应的文本的品质。①

莫里斯的行为主义符号学，与功能论颇为相近。他认为艺术品的最大特点是像似性与价值的结合，因此他把艺术符号定义为“对象是价值的像似符号”②。应当说，符号都有认知价值：一个交通标记（例如标牌上画了曲线，“前面有急弯”）绝对有认知价值，但显然不是艺术。如果这个交通标记，因为某个特殊原因（例如曾是某名胜地的路标），其意指不再有认知价值（不再作为路标），此时反而可能成为可供收藏的艺术品。无用才成为艺术，这点下文会讨论。

第二种关于艺术的传统定义是表现论（expressivism），而“情感说”是表现论中最古老的。《荀子》中说“夫乐者，乐也，人情之所必不免也”；《尚书》说的“诗言志”一直被解释为“情动为志”（孔颖达《春秋左传正义》）；《礼记・乐记》强调音乐是“由人心生也”、“人情之所不能免也”；一直到清代袁枚依然强调“诗者，认知情性也”。

柏拉图《理想国》虽然认为情感是人心“知、情、意”中较低劣的一级，但是他把诗歌定义为“诗人表达自己的情感”③；到现代，康德认为艺术的基本特征就是表达感情，托尔斯泰也作如是观。这种说法一直延续到二十世纪。瑞恰慈认为诗歌语言不同于科学语言，是因为“情感地使用语言”④；朗格的艺术符号美学，依然把艺术定义为情感的表现，她强调“艺术家表现的不是他自己的真实感情，而是他认识到的人类情感”，不管表现的是谁的感情，她坚持的依然是“情感说”。⑤

---

① Lucius Garvin, “The Problem of Ugliness in Art”, *Philosophical Review*, 1948, p. 404.

② Charles Morris, “Esthetics and Theory of Signs”, *Writings on General Theory of Signs*, The Hague: Mouton, 1971, p. 412.

③ 柏拉图:《理想国》,吴献书译,北京:商务印书馆,1957 年,第三卷,第 56 页。

④ I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London: Routledge, 2001, p. 267.

⑤ M. H. 艾布拉姆斯:《批评理论的类型与取向》一文,指出诗歌“表现说”的肇始者应当是朗基努斯的《论崇高》,他认为诗歌是表现“强烈而充满灵感的激情”。后世坚持诗歌激情说的人,比其他学说的人都多,从卡莱尔、华兹华斯、密尔,一直到现代。见 M. H. 艾布拉姆斯:《以文行事》,赵毅衡、周劲松译,南京:南京大学出版社,2010 年,第 10—16 页。

表现情感是否为艺术的基本特点，经过二十世纪学界的论辩，现在已经不必详加反驳了。文学与艺术学者们共同的看法是：情感在许多符号表意（例如吵架）中出现，远远不是艺术的排他性特征，反过来，艺术并不一定以感情为动力。兰色姆批评瑞恰慈立场时指出，表达感情无法作为艺术定义："没有任何讲述可以毫无兴趣或感情。"[①]瑞恰慈自己也说："言说者不想获得感情反应的情况，是很少见的。"[②]自从艾略特提出"诗不是表现感情，而是逃避感情"[③]之说，艺术不能定义为感情的表露，这一点已经得到公认。其实不只是感情，艺术远远不是表现任何东西的有效形式，美学家弗莱一针见血地指出："到画展寻找表现纯是徒劳。"[④]

第三种观点是形式论（formalism）。一般认为从形式定义艺术相当"现代"，其实不然。形式理论最早的提法，是认为艺术的形式特征是"形象思维"，早在浪漫主义时期就很盛行。这个词，在西语中为 imagination，与"想象"为同一词，因此在西语中问题更为复杂一些。文学的形象思维—想象论，在俄国的别林斯基，英国的柯勒律治那里得到了最热烈的拥护。但是在二十世纪理论中，这个观念受到重大挑战。俄国形式主义学派的领袖什克洛夫斯基认为形象是不同时代诗歌中最少变化的部分。[⑤] 莫斯科语言学小组中倾向于现象学的施佩特（Gustav Shpet）认为读诗时，"努力去感受形象会导致错误理解"[⑥]。符号学创始者皮尔斯看来，形象（image）是许多符号的共同特征，是符号的一大类别，因此形象不是艺术的定义性形式特征。相反，皮尔斯认为艺术符号的最大特征不是像似性而是指示性，因为任何模仿只能表现世界的一部分。符号美学家班森认为艺术品的定义是"指示性现实之像似或然性"（iconic probability of

① Morton Dauwen Zabel(ed), *Literary Opinion in America*, New York: Harper and Brothers, 1951, p. 641.

② I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London & New York: Routledge, 2001, p. 269.

③ T. S. Eliot, "Tradition and Individual Talent", *Selected Essays*, London: Faber and Faber, 1932, p. 8.

④ Roger Eliot Fry, *Vision and Design*, New York: Dover Publications, 1998, p. 294.

⑤ 什克洛夫斯基："作为手法的艺术"，《俄国形式主义文论选》，北京：三联书店，1989 年，第 3 页。

⑥ Galin Tihanov, *Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory*, West Lafayette: Purdue University Press, 2009, p. 64.

the indexical reality)。[①] 这个拗口的定义过于卖弄符号学术语,实际上是说艺术形象只是对世界作一种可能的提示。

经过十九世纪下半期的唯美主义艺术潮流,服膺艺术自足论的理论家多了起来,而只有把艺术的本质归为形式,艺术才能自足。二十世纪的美学家很多人提出各种形式论,其中最为人所知的是贝尔与弗莱的"有意味的形式"(significant form)之论:"艺术品中必定存在着某种特性:离开它,艺术品就不能作为艺术品而存在;有了它,任何作品至少不会一点价值也没有。"[②]"意味"(文本携带某种意义)寓于"形式"(这种意义体现在表现层次中),这个观点只是指出为艺术下定义的方向,却没有真正指出艺术的标准。

瑞恰慈从另外一个方向寻找美的形式。1922 年他的《美学原理》一书,卷首题解用朱熹语:"不偏之谓中,不易之谓庸,庸者天下之定理。"他依此为立论理据,分析了十多家关于美的定义,认为都不能满意,他认为美的确切定义,应当是符合中庸之道的"综感"(synaesthesis):"对抗的冲动所维持的不是两种思维状态,而是一种。"[③]此说很有意思,但作为艺术的共同形式,可能太宽松了:冲突的融合是许多符号文本的特征,不一定都是艺术。

2. 体制—历史论、开放概念

第四种观点为体制论(institutionalism),即把艺术看成一种文化体制。艺术哲学家丹图于 1964 年提出"艺术世界"(artworld)理论:艺术世界是社会的"文化—经济网络",是社会的"职业体系"(system of professions)。属于艺术世界的人提供"可操作的艺术理论,让参与者可以用来区分艺术与非艺术"[④]。这话实际上是说,"艺术世界"公认一件作品是艺术,它就是艺术。

这种见解过分精英主义,布迪厄就是指责"场地上的玩家"拥有符号资本,精英控制定义权。因此,美学家迪基修整这个观念:"每个自认为是艺术世界成

---

① 转引自 Winfred Noth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 424。

② 克莱夫·贝尔:《艺术》,北京:中国文艺联合出版公司,1984 年,第 4 页。

③ I. A. Richards et al, *The Foundations of Aesthetics*, London : Allen & Unwin, 1922, p. 3.

④ Arthur Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, no. 19, 1964, pp. 571 - 584.

员的人就是艺术世界成员。"[①]事实上,每个人都有发言权,却远非同等发言权。在当代艺术生活中真正实行的就是体制论:艺术行家确定某个东西是艺术,我们也就同意它就是艺术。但是艺术行家经常意见不一致,那时就只有等"艺术世界"大致达成共识,也就是在艺术权威能压服大多数不同意见者时,艺术的标准就出现了。例如二十世纪五十年代格林伯格(Clemente Greenberg)努力说服艺术界"抽象表现主义"是伟大的艺术,果然他胜利了:波洛克等人成为美国美术主流。[②] 而在今天,在学界四分五裂的后现代,这个"艺术界共识",已经从艺术学权威共识,变成"艺术掮客共识":能卖出一定价格的,就是艺术。

而且,艺术的分门别类已经如此细致,没有统一的艺术标准,艺术各部门各有权威:只有雕塑界才能评定一件雕塑是否真是雕塑;只有书法界才能评定一幅书法是否真是书法;只有现代诗歌界(古典诗是另一界)才能评定几行字是否真是诗,只有流行歌曲界(古典音乐界是另一界)才能评定"绵羊音"是否是艺术的歌声。一件物品或一段文字是否是艺术,是掌握艺术话语权的人说了算。按奥斯伯恩的定义,就是"艺术是适宜维系经过适当训练和准备的观察者之审美沉思的客体"[③]。

与之相类似的定义是,"艺术是艺术家的创作"。但是哪些人有资格称为艺术家,更确切地说,哪些人可以被封为艺术家。换了一种措辞,还是同样问题:谁拥有话语权。显然,这是违反了当前的文化民主潮流,是"旧式观念",一旦明说,很少有人愿意接受。当代美术评奖,委员会都是权威,决议却经常招人嘲笑。连被体制捧红的人,也知道这一点,毕加索说"博物馆只是一堆谎言"[④]。

与体制论进路相类似的,是历史论(historicism),主张这个定义的学者近年增多。丹图在二十世纪八十年代提出艺术四条定义,比他在六十年代提出的"艺术世界"论全面多了,其中第四条对体制论作出一个重要的推进:"艺术品的

---

① George Dickie, *Art and Value*, Oxford: Blackwell, 2001, p. 45.

② Clement Greenberg, "After Abstract Expressionism", *Collected Essays and Criticism*, Chicago: University of Chicago Press, 1986, vol. IV, p. 124.

③ Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory: A Historical Introduction*, London: Longmans, 1968, pp. 10 - 11.

④ 转引自约翰·凯里:《艺术有什么用?》,南京:译林出版社,2007 年,第 6 页。

解释要求一个艺术史语境。"[1]也就是说文化传统决定的体裁归属，是艺术的最主要的条件。本书第五、六章已经讨论过体裁对符号文本性质的决定性作用：任何体裁(例如哲学)都需要该体裁的文化历史传统(型文本)支持，艺术作品更是如此。

艺术是某种能被人揭示出来的，或解释出来的品格，最终靠的是社会的接受。而社会的接受不会是无缘无故，哪怕是权威们说了算，权威也是社会的权威：只有社会认为是艺术的才是艺术。由此，丹图把体制论与历史论合成一个理论，即历史—体制论。这个定义依然有几个困难：一是无法对付艺术的一个关键性品质，即创新；二是其文化专断性：它可能在同一文化中有效。异文化的艺术，如何靠"艺术史语境"来判别，就成了难题。

上面说到的四种定义艺术的方向，都不能让人满意，关于艺术定义的讨论实际上陷于僵局。因此有不少人认为艺术应当是开放概念(open concept)说。最早明确提出艺术开放概念的是韦茨，他应用维特根斯坦的"家族相似理论"来打开封闭定义，这一派被称为"分析美学"。[2] 布洛克等人在二十世纪七十年代末进一步提出，艺术的定义只能是一个"开放概念"。[3] 因为艺术的任务就是挑战程式，就是颠覆现有规范：也就是说，一旦艺术有定义，这个定义就在邀请艺术家来冲破自己：艺术的定义本身就是反对定义，艺术的本质是反定义的。

艺术哲学家莱文森提出艺术作品应当分成两种，一种属于艺术的体制范畴，例如歌剧、美术，哪怕是劣作，是否属于艺术无可争议。另一类是"边缘事例"(borderline case)，它们被看成艺术，是由于它们"郑重地要求用先有艺术品被看待的相同方式来看待它"[4]，也就是说它与已经被认定的艺术品有一定的关联。"边缘开放"论是机动的"体制—历史论"，允许艺术既在传统与体制之中，又有发展出边界的可能，实际上是承认应当区别意图意义、文本意义、解释

---

① Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1981, p. 67.

② Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no. 15, 1956, pp. 27 - 35.

③ H. Gene Blocker, *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytical Aesthetics*, New York: Charles Scribner's Sons, 1979.

④ Jorrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca: Cornell University Press, 1990, p. 8.

意义。体制范畴,归因于文本品质,它们属于"艺术体裁";"边缘例子"是否为艺术,归于解释:接收者用艺术方式解释之,才成为艺术。

开放概念论的确击中艺术的本质要害,而且与体制—历史论并不互相取消,因为艺术史延续到当今时代,必须打开自身才能进行下去。开放概念,是在艺术的体制—历史基础上开放,是艺术冲破自身藩篱,这种冲破本身就是艺术性的。艺术的特殊点,是不得不把概念的开放性作为自身的定义之一部分。

开放概念原本是符号学对任何概念的态度:让体裁在文化规定性的约束力,与冲破规定的开创性之间取得一个协调,也就是让型文本与文本之间得到一个动态平衡。所有符号文本体裁都需要把自己的概念打开,以打开定义为定义的一部分。例如档案(什么样的记录是应该保存的),例如历史(什么样的时间间隔可以成为历史),再例如文学、游戏、广告甚至信仰等等。任何范畴都不得不在开放中保持体裁本身的有效性,体裁本来就是文化对文本的接收方式的规定,文化的发展迫使接收符码不断变异,体裁也只能是动态的。

开放概念也是符号学自身的思维方式。皮尔斯认为符号的认识,是一个不断"试推"的过程,是以否定为基础的推演。① 循开放概念的方向,来定义不可定义之物,只能用否定方式,也就是讨论"艺术不是什么"。用试推法,本章最后看能不能弄清艺术究竟是什么。

3. 艺术作为非自然符号

艺术品不是自然之物,而是本书第一章第三节讨论"物—符号"时所说的人工制品纯符号,也就是作为符号制造出来的人造物。艺术有一种人工性,西语 art 的定义就是"与天然相对的人工技巧或技艺"②。汉语的"艺术"本意也是如此:"藝"字原意为种植,甲骨文字形左上是"木",表植物;右边是人用双手操作;而"術"字,《说文解字》释为"邑中道也",指的是"路径"或"手段",引申为技能、

① Thomas A. Sebeok and Jean Umiker-Sebeok, "'You Know My Method': A Juxtaposition of Charles S Peirce and Sherlock Holmes." In *Dupin, Holmes, Peirce, The Sign of Three*, Umberto Eco and Thomes A. Sebeok(eds), Bloomington: University of Indiana Press, 1983, p. 19.

② *Concise Oxford Dictionary* 对 art 的定义:"Human skill or workmanship as opposed to nature"。

技艺、技术。中西文原义相同：人工制造。只是西语此词至今有“人工”之义，而中文“艺术”字面上此义消失，所以西文著作不必强调，而在汉语中讨论艺术，不得不花笔墨强调。

显然每个人都会提出的问题是：自然物经常被看成艺术品，自然物或自然事件经常被解释成有艺术意义。的确，峻险的山岭，绚丽的晚霞，美的人体，我们往往称之为“造化的神工鬼斧”。这是一种比喻，把创造自然的神，把地质或生物演变史，比喻为有意图的艺术家。

但是纯粹的天然物，不是艺术，只有一个办法能把自然物变成艺术品，那就是艺术展示：一个树根不是艺术，一块奇石不是艺术，展示者加上了意图意义，就成了人工制造的艺术品。人体在镜头里“当作艺术品”展示，就是艺术；张家界的山岭，在旅游观景台前展示，就成了艺术。其原因是，一旦展示，这些物品已经不是一件纯然天然物，而是一件加入了艺术意图的物品。

艺术作为人工制品，必有一定的艺术意图。猩猩或大象的涂抹，哪怕它们的“作品”与某些艺术家创作看起来非常像似，它们并没有艺术创作的意图，很多人也拒绝承认它们的“作品”算艺术。[①] 这样的艺术品，靠“作为艺术品展示”带上艺术意图。一旦如此展示，它们获得了足够的语境压力，让它们被当作艺术品看待。而本书已经讨论过：它们一旦被当作艺术文本，用上面莱文森的话，它们就“郑重地要求用先有艺术品被看待的相同方式来看待它”，接收者就会用对艺术的期待来解读它们。这就是本书第六章第二节说的“型文本”压力。

一旦意图意义、文本意义、解释意义三者统一，艺术品就无疑问的是艺术品。丹图认为意图非常重要，因为一件艺术品“必须理据其预期意义是否被体现，来考虑它成功还是失败”[②]。但是必须看到，艺术展示，而不是创作，才是决定艺术意图的定位：**艺术展示，启动了社会文化的体制，把作品置于艺术世界的意义网络之中**，从而让一个符号文本被视为携带艺术意义的文本。

艺术展示是一个社会性符号行为。画廊、经纪人、艺术节组织者等，都参加构建这个意图，他们邀请观者把展品当作艺术品来观看，文本本身就被累加上

---

① 据 BBC News，2005 年 6 月 20 日在伦敦的美术拍卖会上，猩猩“刚果”的三幅画卖出 12000 英镑。

② Arthur Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997, p. 90.

社会性伴随信息，因此，纯然个人的艺术意图，不能保证艺术品的出现。[①] 展示才能把“艺术意图”强加在符号的发送与接收之间，此物已经被“展示”加上的文本身份定位为艺术品。面对这个展示，接收就不是纯粹关照，借用阿尔都塞的观念，观者被文化体制“询唤”到艺术接收者地位上来。

艺术品被展示“定位”，就是与文化的艺术体制相接。展示，也就是用一整套伴随文本，迫使接收者朝艺术的方向解释它，使它成为艺术品。朱青生有妙语云“没有人是艺术家，没有人不是艺术家”[②]，从符号发出者的人格，不可能定位艺术。艺术家是其作品被展现为艺术品的人。

4. 艺术符号的非实用意义

艺术无用途，这个问题康德早就阐明，至今没有受到足以推翻此说的挑战。但是艺术品是一个符号文本，本书第一章已经仔细讨论过，在任何符号中，物的使用功能，符号的实用表意功能，二者混杂，构成一个二联体；如果它成为艺术品，就构成了一个“物—实用表意符号—艺术表意符号”三联体。本书第一章第三节已提及，却没有来得及仔细讨论“艺术表意”究竟是什么，此处作一些补充。

二联体“物—符号”，有使用功能部分和表意部分。一双筷子可以有使用功能，用来取食，也可以是实用表意符号，例如表示“中国风格”、“中国习俗”，甚至“中国性”。这个“物—符号”倾向哪一边，要看接收语境而定。在纽约巴黎，西方人拿起筷子，很可能有强烈的欣赏中国文化的意义；在中国用筷子，可能只剩物的使用性。

三联体“物—符号—艺术”，由三个部分构成：使用功能部分，实用表意部分，艺术表意部分。艺术表意的部分，离物的使用功能更远。一双筷子，可以制作精美，依然能够用来取食。但是一双精美的筷子镶在镜框里，挂在墙上展示，此时艺术品格成为主要成分，筷子就成为艺术品。

对同一件“物—符号—艺术”三联体（例如这双筷子），其蕴涵的物使用功能、实用表意功能、艺术表意功能，三者成反比例：前项增大，后项很可能缩小。

---

① 布洛克：《现代艺术哲学》，成都：四川人民出版社，1998 年。

② 朱青生：《没有人是艺术家，也没有人不是艺术家》，北京：商务印书馆，2000 年。

作为表意符号，使用功能趋于消失；当筷子成为纯艺术，前面两项都趋于消失。工艺品作为三联体，反比例关系相当清楚：艺术不一定是没有用的物品，但它们的艺术价值，必须是超出使用性与实用意义价值的部分。古物和古建筑，原先作为实用物而生产出来，可能很少甚至完全没有艺术意图。随着年代久远，使用性越来越小，越古老越不可能作为器皿来使用。此时“实用表意性”的增长很明显：越古老越贵重。而艺术性不一定随着年代而增长，只能说越不使用于具体目的，就越可能成为纯粹的艺术品。

艺术品，是人工生产的“纯符号”，例如纹章偶像，例如文学艺术，它们不太可能（但是并非绝对不可能，如第一章第四节关于“物化”的讨论）被当作“物品”来使用，而只能作为表意符号，但是它们表达的意义中，只有一部分是艺术意义。一首诗，一首歌，一幅画，都属于文化体制规定的艺术核心体裁，但是它们也可以有“实用表意价值”。《论语·阳货》：“子曰：‘小子，何莫学夫《诗》?《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨；迩之事父，远之事君；多识于鸟兽草木之名。’”《集解》引郑玄注：“观风俗之盛衰。”朱熹注：“考见得失。”《诗经》的确有民俗或教育意义。所有这些意义，哪怕是感情意义（“可以怨”），都是“实用符号表意”，这个部分，不是艺术意义部分。《诗经》的艺术表意功能，在“兴观群怨”之外。

音乐常用来表达实用符号意义。《论语·阳货》：“礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉?”孔子认为音乐的艺术形式只是细枝末节，政治教化功能方为大端。音乐的“实用表意”处处可见：得金牌时奏国歌，欧盟开会演奏贝多芬《第九交响乐》中的合唱，此时音乐起仪式性符号表意作用。音乐的纯艺术作用，却在这些符号功能场合之外，在“非功能”语境中才能出现，例如独处时静心听音乐。

我们可以以商品为例看到这三层关系。一件衣服，其使用性与其物质组成有关，例如面料质量与加工精致程度；二是符号的实用表意功能，如品牌、格调、时尚、风味、价值，这是社会型的表意价值；三是艺术表意功能，如美观、色彩、与体态的配合。这三种功能结合在一件衣服中，经常混合难分，但是要定义艺术，还必须分清三者的区别。

由此可以得出一些看来奇怪的结论：一件衣服是真正名牌，还是假冒名牌，在艺术上是一样的。价格差别来自物的使用性，更来自实用符号表意（即品牌

与时尚样式)，而艺术意义部分，则超越价格之上。古董的市场价值，是它的实用表意功能，而不是艺术表意功能。艺术性本身无法标价，因此真正的艺术，无所谓真伪，没有原作与赝品之分。

艺术符号文本作为“三联体”，图式已经列在第一章第三节，三联关系也可以用以下等式来说明，加括号表示有此潜在可能，只是暂时被遮蔽或暂时搁置，在适当语境中又可以复现。

Ⅰ. 物 ＝ 使用性(＋实用表意功能＋艺术表意功能)

Ⅱ. 实用符号 ＝ (使用性＋)实用表意功能(＋艺术表意功能)

Ⅲ. 艺术符号 ＝ (使用性＋实用表意功能＋)艺术表意功能

5. 艺术意指跳过对象

本书第四章第四节，对符号“跳过对象”直接引向解释项的现象，已作详论。符义学中所谓“指称难题”(problem of reference)的情况[①]，以艺术符号最为明显。各种艺术符号多多少少避开了直指表现对象，例如艺术电影(非纪录片)中的灾难、飓风、地震、火山爆发、外星人入侵，因为艺术无对象而“不真实”，观众早就学会如何保持“意指距离”。一旦放在新闻联播中，就有具体指称，就会引发大规模恐慌。故事片中的血腥场面，格斗残杀场面，色情场面，性偏离场面，显然都不能出现于新闻转播，其原因是体裁的接收程式：艺术符号把对象推开了，与实用意义保持了距离，也就获得了一定的表现自由度。

对艺术符号的“跳过对象”机制，钱锺书在《管锥编·毛诗正义二六》论卷中做了一个精彩的解说。钱锺书借《史记·商君列传》，建议称艺术文本为“貌言”、“华言”。[②] 因为它们有意牺牲直指，跳过了指称指向解释项，艺术的意义也就成了脱离指称的意义，艺术符号指称的对象多少只是一个虚假姿势，一个存而不论的功能。由此，艺术颠覆了符号表意的三元关系：“文-物-意”三者之间，相对于第二项出现文不足与意不称的局面。正是因为“表达意旨”(semiosis)过

---

① R. J. Nelson, *Naming and Reference*, London: Routledge, 1992.

② 钱锺书：《管锥编》，《毛诗正义》，北京：三联书店，2007 年，第一卷，第 166 页。

程越过了“所指之事物”，指向“思想或提示”，这才使艺术的文特别自由，而意而特别丰富。

瑞恰慈称这样的“诗歌语言”为“non-referential pseudo-statement”，钱锺书译瑞恰慈此语为“羌无实指之假充陈述”，认为与茵伽顿（Roman Ingarten）的“貌似断语”（Quasi-Urteile），奥赫曼（Richard Ohmann）的“quasi-speechact”相类。[①]但是钱锺书认为《关尹子》关于“无实指”的说法，更生动地说明了这种艺术表意特征：“比如见土牛木马，虽情存牛马之名，而心忘牛马之实。”[②]

钱锺书认为刘勰等人不明白艺术“虚言”的因由，是没有看懂《孟子》关于“志”和“辞”的讨论。钱锺书没有明说是《孟子》哪一段，笔者认为是指《孟子·万章》篇：“故说诗者，不以文害辞，不以辞害志。以意逆志，是谓得之。”现在一般的解释是“不要拘于文字而误解词句，也不要拘于词句而误解原意”，如此解，实际上“文”与“辞”重复。另一种说法是“文”指书面文本；“辞”，“辞”从舌，原指口头言语。这样听起来，《孟子》是在讨论西方当代哲学的书写与口语断裂问题，显然不是这么一回事。[③]

根据钱锺书《管锥编》多篇中的贯穿思想，我认为孟子说的“文”可以理解为文本，是实在地进行意指的语言文字，及我们说的“科学/实用”用语。而“辞”的意义，《荀子·正名》有解释：“辞也者，兼异实之名，以论一意也。”注：“说事之言辞。”因此“辞”即直接义，即指称。“志”是意义，所以解释者必须“以意逆志”，以得出意义为目标，而不是回到可能不对应的“文”与“辞”。

因此，孟子说的“文”、“辞”、“志”的关系，应当对应本书第四章第六节所列出的钱锺书中西论者“三方联系”（tri-relative）的总结。也只有如此理解，钱锺书收结这一讨论的话，才让人明白：“孟子含而未申之意，遂而昭然。”[④]《孟子》是在说“文—辞—志”三者不称：“文”是文本，“辞”则是直接意义，而“志”才是意义重心所在。需要解释者，“以意逆志”，解释活动才能找到意义。

艺术的这个“跳过指称”本质，很多人理解，但是没有人解释得如钱锺书先

---

① 钱锺书：《管锥编》，《毛诗正义》，北京：三联书店，2007年，第一卷，第168页。

② 同上，第167页。

③ 景德祥：“德国近代史中的断裂与延续”，《中国社会科学院院报》2004年2月17日。

④ 钱锺书：《管锥编》，《毛诗正义》，北京：三联书店，2007年，第一卷，第168页。

生那么清楚。不少符号学家认为艺术意义的本质是没有所指的能指。巴尔特说，文学是“在比赛中击败所指，击败规律，击败父亲”；科尔迪说，艺术是“有预谋地杀害所指”。这些话很痛快，但是难道艺术的意义完全被取消了，就只剩下孤零零的形式？

这些“取消所指”论者没有看到，艺术是有意义的，只是多少“跳过了”意义的实指部分，直接进入钱锺书说的“提示”。钱锺书指出，艺术有意义，只是比较特殊，接收者不能“尽信之”，又不能“尽不信之”。[①] 不能把“华词”当作“质言”，但是“知物之伪者，不必去物”。

索绪尔的两分法，在这里暴露出其不适用，必须用皮尔斯的三分式。一旦三分，我们就可以看到，艺术表意的特点是把对对象指称的倚重尽量减少，而让解释项的层层展开成为主导；外延尽量少，才能让内涵丰富。用艾略特的名言来说，“诗的‘意义’的主要用途……可能是满足读者的一种习惯，把他的注意力引开去，使他安静，这时诗就可以对他发生作用，就像故事中的窃贼总是背着一片好肉对付看家狗”[②]。艾略特的说法与传统的观念认为艺术等于“有用的思想＋吸引人的形式”，看法正好相反。兰色姆的比喻可能更让人解颐：诗的“构架”(structure)即“逻辑上连贯的意义”，能起的作用，只是对诗本质性的“肌质”(texture)挡路，因为诗之美就在于跳过构架意义，进行障碍赛跑。[③] 艺术符号的特点，就是用各种手段跳过对象。

艺术并不是没有意指，但是这种意指相当复杂。不能说所有的艺术符号都没有外延，画马或画牡丹，肯定这幅画指称了马这种动物，牡丹这种植物。但是可以说，艺术符号尽量甩开外延，尽可能与外延保持距离。用常用说法，就是追求神似，不追求形似，例如关良的京剧人物，例如毕加索的“阿维农少女”；甚至形似可以少到消失，艺术符号可以完全没有对象。

中国古代美术理论，就很关注形似（看得出对象）与神似（看到对象之外的意义）之间的区别。南朝宋宗炳主张“万趣融其神思”。东晋顾恺之说得更明

---

① 钱锺书：《管锥编》，《毛诗正义》，北京：三联书店，2007 年，第一卷，第 167 页。

② T. S. Eliot, *Selected Essays 1917—1935*, London: Faber & Baber, 1932, p. 125.

③ John Crowe Ransom, “Criticism as Pure Speculation”, (ed) Morton D Zabel: *Literary Opinions in America*, New York: Harper, 1951, p. 194.

确，即所谓“以形写神”。但是这个想法不一定得到所有人的赞同，清代邹一桂说：“未有形不似反得其神者。”笔者只能强调神似压倒形似，内涵压倒外延，但是不能要求艺术必须无外延。

摆脱对象的程度，不是艺术的定义或条件，不能说摆脱到某种程度，才成为艺术，也不能把艺术摆脱外延的程度，作为艺术优劣的判断标准。但是**艺术必有脱离外延的姿态**。这就是为什么艺术学院的写生，不能成为真正的艺术品，而稚拙（不管是民间艺术的无意稚拙，还是大师的有意稚拙）反而成为艺术。但是究竟应当摆脱对象到何种地步，却无法规定，因为各种艺术体裁的要求不同，各种文化的习惯不同，各个时代的欣赏口味也不同。

在第八章第四节雅柯布森的符号六因素之中，“自指性”(self-reflectivity)，即让人注意符号自身的形式，被认为是“诗性”，也就是艺术性的标准。[①] 但是诗性与指称性并不是成反比关系，并不是越是无所指，诗性就越强，雅柯布森的看法是“诗性与元语言性成反比”，他没有说“诗性与指称性成反比”，的确是想得很周到。元语言性是意义的解读，而诗性文本却正是难以解释的，不点明意义的。

艺术的特点正是它并不直指对象，它只是提出一种意义的逗弄，一种似乎有意义的姿态，从而打开解释项的无限衍义之可能。司空图说：“诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前。”[②]可望而不可即的原因，正是由于推开符号的直接对象。用朗格比较玄虚的话来说就是“每一件艺术作品，都有脱离尘寰的倾向，他所创造的最直接的效果，是一种离开现实的他性”[③]。

6. 当代艺术的标出倾斜

美和艺术，与标出性的关系比较复杂，需要仔细说明。从文化标出性的组成来看，美的感觉有两种：正项美感，异项美感；艺术也有两种：正项艺术，异项

---

① 罗曼·雅柯布森：“语言学与诗学”，赵毅衡编：《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第181页。

② 司空图：“与极浦书”，于民、孙海通编：《中国古典美学举要》，合肥：安徽教育出版社，2000年，第481—482页。

③ 苏珊·朗格：《情感与形式》，北京：中国社会科学出版社，1986年，第58页。

艺术。这四者之间并不等同。其中关系虽然错综复杂，却有一种大致的演变趋势。

主项美感，是在人们位于文化正常状态中所感到的愉悦：大多数文化局面中，非标出性是文化稳定性的一部分。非标出性的主项美感，与"真"、"善"等概念相联系，这就是为什么历代绝大部分美学家关于美的种种定义，千变万化，实际上都是在说美是对善的感性经验，就是说美是对文化非标出性的感性体验。许莱格尔的定义"美就是对于善的令人愉悦的表现"，后来被引申得很抽象，但是大抵意义没有变；[①]《辞海》定义美为"味、色、声、态的好"和"才德或品质的好"，此定义用模糊而普遍的"好"代替"善"，作为主项的非标出性的描述，实际上比美学家们的定义更为精确。

正项美感，与语言学家的表意"乐观假定"（即所谓"波利亚娜假定"Pollyanna Hypothesis）有类似机制。语言学家发现往往是人倾向于"说好话，用好词"，使某些"善词项"在语言中成为非标出项："人类集体拥有别的一个倾向，及头脑加工信息时，比起令人不愉快的信息，人对愉快的信息认知更快，识别更多，更愿意接受，加工更快，也更容易回忆起来。"[②]例如，几乎在任何语言中，询问句都是："这孩子有多高？"（而不问"多低"）"这包有多重？"（而不问"多轻"）

"乐观假定"，即人趋向于把愉悦的符号（正项）作为为中项（普遍使用的非标出项），社会心理学至今认为，这只是一个尚未能严密论证的假定，在符用学上，却是一个普遍的符号现象。[③] 吕叔湘指出，汉语中"大"与"小"两词不对称："大自然"、"大海"，可以用"大"却很难用"小"，与实际的大小无关。[④] 石毓智对汉语中的"积极形容词"与"消极形容词"使用的"询问域"之不对称有详细的统

---

① 只举出一些主要美学家的定义，黑格尔认为"美是绝对理念的感性显现"；普列汉诺夫说"使用价值先于审美价值"；李泽厚认为"美是感性与理性，形式与内容，真与善，合规律性与合目的性的统一"；孙潜认为"美就是客观事物或社会生活能符合于人的生活理想的某些性质的综合的反映"；王朝闻认为"美是人们创造生活改造世界的能动活动及其在现实中的实现或对象化"。

② M. Matlin and D. Stang, *The Pollyanna Principle: Selectivity in Language, Memory, and Thought*, Cambridge MA,: Schenkman Publishing Company, 1978, p. 2.

③ Edna Andrews, *Markedness Theory: The Union of Asymmetry and Semiosis in Language*, Durham and London: Duke University Press, 1990, pp. 67 - 69.

④ 吕叔湘：《语文杂记》，上海：上海教育出版社，1984 年，第 73 页。

计。[①] 沈家煊推引此论，认为在汉语中“消极词”是标出的。[②]

“乐观倾向”的表意符号造成符号中项偏边，而被文化视为正常的，人就觉得愉悦。因此，对美的最一般的定义是：能给人愉悦与快感经验的，就是美的，而正项（非标出项），有令人愉快的正常性，因此，正项美感可以定义为“在非标出性中感到的愉悦”。

这就解释了为什么所有的民族都认为首都（或首善之区）的语音是美的。法语的巴黎口音，俄语的莫斯科音，英式英语的牛桥（牛津-剑桥）口音，美语的“新英格兰”口音，汉语的北京口音。于此成对比的是，“方言”可笑，因为是被标出的：北京人取笑天津口音，上海人取笑沪郊口音，伦敦人取笑伦敦较贫民区的“东区口音”，纽约人取笑新泽西口音。这些方言之间的细微区别，非本地人几乎听不出来。

钱锺书解《诗经》“洵美且都”句，认为“都”即是“京城样式”，他引杨慎“山姬野妇，美而不都”，又引《敦煌掇琐》“及时衣着，梳头京样”[③]。“首善之区”的各种符号表意方式，被政治或经济力量强加于全民，历经弥久，其美感，来自其“正常”地位：接触多，敬重多，就变成正常；而地方方式则成为文化生活中的标出项，因为边缘化，就被认为是丑。从符形与符义上完全无法解释其中美丑之别。

因此，在正常中体验到的美感，与中项认同非标出项的方向一致，是正面信息意义优势的表现。进一步说，一切赢得“正常”地位的符号，都可能给人美感，巴黎的埃菲尔铁塔一开始被几乎所有的巴黎人认为丑陋不堪，现在一致认为巴黎人不可避免天天见到的这座电线架似的铁塔具有浪漫的魅力；反过来，几乎有一千年之久，全中国人认为女人小脚有美感，现在全体中国人认为丑陋不堪。这些都是美感与“中项对正项认同”一致的结果。

正项美感也能激发艺术，如此产生的艺术，是正项艺术。正项美感不需要靠艺术来创造，相反，正项美感为此类艺术提供了美的标准，此时，艺术之美与社会公认之美取向一致。大部分美学著作和辞书，给美和艺术下定义，都只顾上正项这一头。

---

① 石毓智：《肯定与否定的对称与不对称》，北京：北京语言文化大学出版社，2001年，第226—259页。

② 沈家煊：《不对称与标出性》，南昌：江西教育出版社，1999年，第25页。

③ 钱锺书：《管锥编》，《毛诗正义》，北京：三联书店，2007年，第一卷，第184页。

关注异项的艺术，过去只是偶然出现，在正项艺术时代，只能算例外。但自现代艺术开始后，“正项艺术”渐渐退居次要地位，这与艺术本身的标出性倾向有关。大部分美和艺术，尤其在现代之后，却集中于标出的异项，在现代，艺术成为一种标出机制。

异项艺术关注的主要是文化中的标出性。正项美感以温淑良善的女性为美，小说如《红楼梦》却常以多病善愁的林黛玉，或性情难测的“野蛮女友”为美；正项美感以民族文化核心礼仪为美，艺术以“蛮夷”民族装饰、风尚、仪式，“原始艺术”为美；正项美感以语言流畅表达清晰(例如播音员主持人)为美，异项艺术却以变形难懂的各种语言为美。[①]

必须承认，这两种美感与艺术经常是混合的，正项美有可能与异项文本形式混合，例如在许多文学作品中，正项美受到颂赞，用的文本却可能是风格上异项的(例如艾略特《荒原》、毕加索《阿维农少女》)；或是描写异项美，用的文本却是正项的(例如波德莱尔《恶之花》)。但是，越到当代，越是用异项文本形式写异项美(例如金斯堡《嚎叫》)。

正项异项，不能作为艺术分类的绝对标准，但基本上可以看到，艺术在现代的发展，内容与形式都越来越朝异项偏转。文化正项的美感独立于正项艺术，而文化异项本来并无美感，异项美感往往要靠异项艺术来“发现”。一个文化中正项艺术居多，还是异项艺术居多，难以统计，但是大致上可以看出，前现代正项艺术居多；在现代，异项艺术比例渐渐上升，以至于在后现代文化中，异项艺术成了主导。

例如美国流行音乐背后的文本身份总是黑人式的：“无论你在听什么，你听到的音乐都是黑人音乐。”[②]这是西方当代流行音乐的“异项”风格特色。相反，中国流行艺术，一直是社会主流人众的歌，是无标出风格的中项艺术。直到近年，中国的流行歌曲(城市民谣、摇滚)才渐渐非主流化，开始“异项偏转”。

异项艺术，可以被理解为对非标出性的不安和抵制。社会中项即大多数人

---

① 此时标出性就与布拉格学派的另一个理论“前推”(foregrounding)联系了起来。语言学家对标出性与前推的关系，多有论述。见 Michael Shapiro, *The Sense of Grammar: Language as Semiotic*, Bloomington: Indiana University Press, 1983。

② David Meltzer, *Reading Jazz*, San Francisco: Mercury House, 1993, pp. 60 – 61.

对正项的偏边认同,造成社会平和稳定,但也造成文化的凡俗平庸。艺术冲动就是对凡俗符号优势的反抗:这种反抗有时候是无意识的,到现代越来越经常是有意颠覆常规。潘公凯认为,"生活中的非常态因为不能被我们在经验中习得的常理常情所认同,而引起我们的注意,令我们新奇或困惑",因此现代艺术最明显的特征,是颠覆常态的"错置"、"错构"、"错序"。[①]

异项艺术美就是标出性之美,此时美大致只存在于艺术之中,因为这些带标出性的表意(例如"快意恩仇")并没有得到文化中项认同。文化中项欣赏的只是其艺术表现,一旦在现实中见到这种异项,就会觉得过分,转而寻求正项的社会秩序。所以行侠义的超人或蜘蛛侠,在没有紧急情况时,还是要变成平常人。由此可见,艺术平衡中项偏边造成的意义不平等,化解了标出项颠覆文化常规的威胁。例如裸身、野合、自行执法、胡言乱语,在社会实践中是禁忌,艺术却能把它们纳入社会主流大致能接受的范围。

当代艺术已经发展到了这个地步:似乎任何符号文本,只要有标出性,就具有"艺术性"。现代装置艺术、行为艺术,以标出性反抗当代文化生活之平庸。艺术家的主要工作成了"概念创意",即是把所有的标出性可能,把所有的社会排斥之物,都挖掘出来设法变成艺术。此时艺术所表达的,实际上就是标出性之所以标出的文化原因,艺术成为不断走偏锋的赛跑。中国艺术可能尚未站在世界前列,但是中国行为艺术的出格程度,已经不逊于世界上任何国家。一旦艺术以标出性为主导,文化正统会不赞同艺术,甚至压制艺术。文化正项把异项控制在标出的范围内,异项艺术却为标出性添加了魅力,这是文化正项不愿意看到的。

这种防范可能有道理。社会中项,即大多数人,认同正项以维护正常秩序,但是内心隐藏着不安,转化成对被排斥因素隐秘的欲望。中项对于边缘化的标出项被压制的欲望,促使他们通过艺术而与标出项"曲线认同"。异项艺术中乐此不疲地夸张表现充满性诱惑的女子,杀人如麻的武士,作恶为乐的魔鬼,是人们对被禁忌之物的欲望。异项艺术得到社会欣赏的原因,不是中项对标出性的认同,而是中项对自己与正项一起边缘化标出项的歉疚。

---

① 潘公凯:"论西方现代艺术的边界",《限制与开拓》,杭州:浙江人民出版社,2005年。

7. 标出优势

这种歉疚也引向好奇和兴趣，在社会事件中，小概率事件总是新闻报道关注的对象，稀罕的事件才有可能成为新闻报纸的头版头条。一些艺术家就利用受众的这种心理，关注社会认为极端甚至变态的题材。文学这种小众艺术，就不用说了，从二十世纪初起，题材上风格上开始唯恐不够惊人。从 1912 年马雅可夫斯基等人的宣言“给公众趣味脸上一个耳光”[①]，到 1986 年中国新冒出的几十个诗派，如“极端主义”、“撒娇派”。[②] 到如今，不玩语言异项游戏，就很难叫做诗人。

在电影中，“冒犯主流”也已经是屡试不爽的成功处方：美国的塔伦提诺(Quentin Tarantino)、加拿大的克罗能堡(David Cronenberg)、韩国的金基德，一大批导演都靠走极端成名，形成所谓“残酷电影”(film of cruelty)潮流。金基德声明：“可能 90%的人都在过一样的生活，但是还有 10%的人过着比较特别的生活。一般韩国电影表现的都是这 90%，我的电影表现的却是这很特别的 10%。如果我的电影不能给观众表现这特别的 10%，那我就没有什么可说的。”[③]

金基德走这个路线并不奇怪，需要解释的是为什么各国观众狂热欢迎。只有一个答案：金基德电影的题材，不能是社会能接受容忍的事物，爱看金基德电影的中国观众，不见得欢迎这种事发生在生活中。反过来，一旦社会对某种标出意义行为，例如对性题材宽容度增加，也就是开始“正常化”，公众就对色情的“艺术”表现(图书、影片、表演等)兴趣相应地陡降。

电影分级这个头疼难题，实际上也是一个标出问题。分级标准必须不断调整，“成人级”电影必须在特定电影院或特定时间段中放映，所有这些都在“保护儿童”名下进行，实际上是借口。分级的真正目的是让社会大多数人“恶其名而避之”，如果达不到此目的分级，分级反而为异项电影做广告。1979 年美国把

---

① “A Slap in the Face of Public Taste”, in (eds) Ann Lawton & Herbert Eagle, *Words in Revolution*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, p. 51.

② 徐敬亚编：《中国现代诗群大观 1986—1988》，上海：同济大学出版社，1988 年，第 152、175 页。

③ 转引自毕志飞：“金基德影片《弓》的剧作赏析”，《北京电影学院学报》2006 年第 2 期。

“罗马帝国历史片”《卡里古拉》(Caligula)分入限制X级。但是该电影投资极大,场面豪华,演员阵容优秀,弄到人人想看,有些城市甚至建造“卡里古拉电影院”,专门放这部电影。这是分级严重失败,适得其反的例子之一。中国文化部门,至今对电影分级举棋不定,进退为难,就是看到标出性本身的吸引力。

不仅是艺术的内容越来越倾向标出项,异项艺术本身就是一种符号标出行为,许多艺术派别对此非常自觉。浪漫主义在艺术中寻找“怪,险,奇,诡,异”(the Odd, the Queer, the Strange, the Exotic, the Monstrous)①,现代主义强调非常规非理性(荒诞派戏剧、黑色幽默、语言“陌生化”),新现实主义强调“反映社会真相”,实际上是集中反映“被遮蔽的真相”(社会底层、小人物、边缘人)。

风格上明显标出的艺术,莫过于现代先锋艺术。最早提出系统的先锋理论的波乔里,列出先锋艺术的四大特点——对抗性(antagonism),积极性(activism),激奋性(agonism),虚无性(nihilism)——这几乎是文化标出性的完整图画。② 其中“积极性”这个词可能不太容易理解,如果我们记得本书第十三章第一节中引用过的特鲁别茨柯伊关于标出性的最早说法,浊辅音是“被积极地标出”,就会明白,这是一种对抗正常表意秩序的躁动。

艺术的所谓“非功利性”,也表现在艺术对标出性的热衷。异项艺术为标出项(文化上受压制的一方,社会被边缘化的一方)代言,意义上是非功利的,在文化上使“异项”更加明显地异常。因此,异项艺术并不是为异项争夺社会地位,并不致力于把异常变成正常。

我们常看到艺术在主持社会正义,为被侮辱被压迫者代言,这是因为异项没有变成正项。一旦社会异项摒弃标出性,努力使自身“正常化”,参与争夺中项,情况就会发生变化。俄国未来主义热烈拥抱革命,革命成功才发现不符合他们的想象。诗人叶赛宁自杀,鲁迅评论说:“对于革命抱着浪漫谛克的幻想的人,一和革命接近,一到革命进行,便容易失望。”③其根本原因是:革

① 爱尔兰-美国浪漫主义文学家 Lafcadio Hearn(小泉八云)语。见 Lawrence W Chisolm, *Fenollasa: The East and American Culture*, 1963, p. 141。

② Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1968, passim.

③ “对于左翼作家联盟的意见”,《鲁迅全集》,北京:人民文学出版社,1981年,第4卷,第237页。

命成功后,标出项翻转成正项,夺过了中项,也就不再具有标出性。这样就失去对异项艺术家的吸引力:先锋艺术革命的目标,与实际革命的最终目标往往相反。

这让我们想起克莱门特·格林伯格对先锋艺术的看法。格林伯格曾经是激进的社会主义者,他说马克思主义与欧洲先锋艺术同时同地出现,都是因为革命需要。他宣布:"今天,我们不必等待必然来到的社会主义创造新的文化,我们期待社会主义胜利,是为了保存我们已有的真正的文化。"[①]他的意思是:先锋艺术虽然产生在资本主义社会,所代表的却不是资本主义文化。格林伯格预言,资本主义社会的异项艺术,也就是未来社会主义胜利后的文化,因为艺术是资本主义社会的异项。

先锋艺术的这种乌托邦自信,当然只是一种幻觉。然而历史的幻觉,最后变成了幻觉的历史。社会主义胜利后,新的社会正项与中项依然不喜欢先锋艺术。反而是在资本主义文化中,先锋艺术渐渐成为富人收藏中的必备品,高档宾馆的仿制品。格林伯格鼓吹的"抽象表现主义绘画",在艺术品市场上取得惊人的成功后,成为资本主义社会的"体制艺术"[②],认同秩序的中产阶级及其趣味,开始欣赏先锋艺术,购买先锋艺术,先锋艺术在资本主义社会渐渐"中项化"。

那么,艺术对异项的利用,为"边缘群体"说话,是让异项脱离边缘地位,还是让异项更"边缘"? 一方面,艺术对异项的表现,会让人们更加强调异项的"异",从而让异项更"异";另一方面,大众传播创造的"象征性现实",会影响人们对世界的认知。电影中的暴力过多,人们对现实中的暴力也就"见怪不怪",使异项变得正常。例如电视剧《蜗居》写贪官吸引人注意,但这样也使社会大多数人可能"理解"并且"原谅"贪官。艺术符号表意的这两个趋势,似乎截然相反,但的确都存在。这是当代艺术特有的道德两难之境。

---

① Clement Greenberg, *Collected Essays and Criticism*, Chicago: University of Chicago Press, 1986, vol. I, p. 22.

② 关于先锋艺术如何会成为体制艺术,法兰克福学派的比尔格论之甚详。见 Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde*, Minniapolis: University of Minnesota Press, 1989, pp. 52 - 56。

8. 泛艺术化

一个文化是表意活动的集合，但是任何文化，不可能以“非自然，意义非实用，意指非外延”的符号为常规，不可能以标出项为常规，因为这违反标出性的定义。也就是说，文化的中项不是艺术性的。本书第七章第四节讨论过“展面与刺点”的关系：艺术的非正常性，是以社会常态为必要背景，是与正常秩序正成对比的。有文化主流的“正常表意”为背景，艺术才能作为一种特殊表意方式出现，这是现代艺术“标出性倾斜”的先决条件。

正是文化常态“非艺术”，才保证艺术作为艺术存在，不然这个文化自身就不能存在。一件造型奇特的雕塑放在广场上时，正与周围的楼台庭树花草、来往购物的市民正常生活形成对比，而凸现其艺术性：如果周围全是奇特形态物品堆集，这件怪雕塑只能参与疯狂。

由此，我们可以对当代社会的“泛审美化”现象略作讨论，这个问题已经吸引了中外许多学者的大量研究，本书不应当再多花笔墨。但是没有人从标出性角度讨论过这问题，也没有论者讨论过这问题的文化符号学关联。本章只就这个方面做一些补充。

首先，应当说“泛审美化”这个术语不太合适。审美是主观的，而本章讨论至此，无非是说明艺术有一定的“体制—历史”规律，艺术符号有上面列举的四个“非”的客观特点。当今社会经历的变化，不是每个平民都开始以审美态度看待文化，而是当代文化中艺术符号泛滥，强加于每个人。也就是说：这种局面不是主观“审”出来的，而是在社会文化体制中产生的。而且，“美学”(aesthetics)原是“讨论美(尤其是艺术)的哲学”，并不仅仅是讨论“对美的审视”问题，因此，pan-aestheticization，译成“泛艺术化”可能比较恰当，与本章的讨论联系较紧。

下文会说到加尔布雷斯的“aesthetic reality”概念，译成“艺术现实”比译成“审美现实”为宜；同样，博得利亚的“hyperaesthetic”，译成“超艺术”也比译成“超审美”妥当。博得利亚说这是“威胁生存的现实”，既是如此严重的社会现实，就不能说是个主观的“审美”问题吧。

西方作者喜欢把 aesthetic 与 artistic 作为同义词近义词换着用，正如他们喜欢把 symbolic 与 semiotic 换着用。他们的行文灵便了，翻译就添了不少苦

恼，中国学界更是被拖进无妄之灾。本书第九章第五节讨论符号与象征时，建议中文不跟着西文走，此处重申同样原则。

这不是过分讲究一个词的翻译，用"泛艺术化"来称呼当今这个文化演变，更容易看出它的问题所在。如果问题出在日常生活"泛审美化"，全体人民都来关心美欣赏美，有什么大害处，总比全民娱乐高雅一些。但是日常生活"泛艺术化"就不同了。泛艺术化，一切社会活动都成为艺术，或者突出艺术功能，会造成许多意想不到的后果。本章上文讨论过，在物—符号—艺术符号三联体中，艺术功能，与使用功能、实用表意功能反比例增长。如果整个社会泛艺术化，就会出现符号剧变。

先前也有人想象过全社会艺术化：1958 年中国"大跃进"时代的"全民写诗"，似乎成了"革命浪漫主义"的美谈；[①]同一年，大洋对岸加尔布雷斯《富裕社会》一书兴奋地预言，未来的社会艺术的比重越来越大，"这意味着将出现一个艺术现实(aesthetic reality)，即社会成为一件艺术品"[②]。艺术总是各种乌托邦幻想中的一个重要部分，一个艺术化的社会，还有什么社会比这更美好？

半个世纪不到，当代社会真的出现了一个铺天盖地的文化演变，"泛艺术化"。韦尔施描绘说："艺术化运动过程最明显地出现于都市空间中，过去几年内，城市空间中的一切都在整容翻新，购物场所被装点得格调不凡，时髦又充满生气……差不多每一块铺路石，所有的门把手，和所有的公共场所，都没有逃过这场艺术化的大勃兴。'让生活更美好'是昨天的格言，今天它变成了'让生活、购物、交流，还有睡眠，都更加美好'。"[③]

泛艺术化让艺术超出文化和日常生活的范畴，渗透到经济、政治中去，使所有的表意都变成了艺术符号，都具有艺术符号的各种特点。博德利亚称之为"超艺术"(hyperaesthetic)。超艺术的危险现在尚未完全显现，但是已经可以看出端倪。

经济的"艺术化"，尤其表现于过分依赖旅游来"拉动内需"，各地竞相出花

---

① 赵毅衡："重读《红旗歌谣》：试看'全民合一文化'"，《意不尽言：文学的形式-文化论》，南京：南京大学出版社，2009 年，第 159—168 页。

② John Kenneth Gailbraith, *The Affluent Society*, New York: Houghton Mifflin, 1958, p. 162.

③ Wulfgang Welsh, *Undoing Aesthetics*, London: Sage Publication Ltd, 1997, p. 5.

招来吸引游客。自然风光与历史胜迹，正在被旅游消耗完毕，资源的开掘，就只有朝“艺术”方向走，人工造景成为旅游的自救方式，争抢二乔、虞姬之类“美人”家乡，甚至孙悟空、西门庆之类虚构人物家乡的奇怪局面，已屡见不鲜。

更醒目的是政治的艺术化。艺术的实质是非功能，非实指，脱离外延意义；而政治却是应当追求务实，解决实际问题，两种意义行为、目标完全不同。当今各国政治越来越成为作秀场所，许多国家有明星政治家，意思是政治家有明星风度(例如奥巴马)，甚至政治家原来就是演剧明星，他们都是靠“艺术化”积聚人气。

不是说他们不是优秀政治家，而是说艺术与政治是两回事。这些人应当证明自己的政治品格和才能，不能说艺术就是他们的政治表现。同样，让艺术明星到学术界来当教授，是学术艺术化。学术应当批判性地研究社会，一旦学术自身成为艺术，如何能保持客观学术立场?

泛艺术化正在严重加剧这个文化的符号危机。悖论的是，受泛艺术化危害最大的，正是艺术。**当代艺术主要是一种反中项，反正常的标出行为：一旦正常生活艺术化了，艺术就不得不增加标出性，来证明自己存在的必要。**随着泛艺术化的加速发展，这个压力只会越来越大。

这就是当今艺术面临的困境：传统的艺术形式已经被消化为日常生活方式，变成宾馆、酒吧、家居的装饰，变成实用意义符号。艺术家只有频出奇招，才能使自己的作品重新带上标出性。为出奇而出奇，出奇制胜本身成为艺术。不仅行为艺术大行其道，而且所有的艺术都带上行为艺术的味道，越来越走偏锋，行险路，直到成为玩命表演。本章开始几节讨论了艺术定义中就包含创新；第六节指出在后现代文化中，创新使艺术参与文化标出；而这最后一节的结论是，“泛艺术化”已经淹没了艺术，当代艺术只有靠求新而勉强在越来越高的水位上探出头来，终究会疲惫地放弃创新努力，艺术终究会消失于实用之中。

如果今天还有艺术家，他们的任务只能是不跟着泛艺术化大潮走，不再进一步把生活，把各种非艺术领域艺术化，而是返回艺术本身，把艺术“重新艺术化”。这不是一条容易走的路，这样做的艺术家，会从热闹的名利场消失。但是从历史的维度来看，泛艺术化的潮流必将使艺术走向衰亡。艺术这种符号表意方式，原应是“非常规”的；一旦这个文明只剩下艺术，文化就把非常规作为正常，艺术就会在这个疯人院中迷路，连带把人类文化拉进去。

第十五章 符号叙述学,广义叙述学

1. 叙述转向与符号叙述

符号文本可以分成两大类:描写人物和变化(即包含情节)的文本,是叙述;不卷入人物与变化的文本,是声述。叙述文本在符号文本中占的比例极大,因此符号学不得不讨论叙述。符号叙述学研究的对象,是各种符号文本的"叙述性"(narrativity),正如诗学(poetics)研究对象是"文学性"。与现有的叙述学之不同,符号叙述学研究超出小说(以及电影)范围,研究各种符号文本中的叙述性。符号叙述学,必然是广义叙述学。

叙述学从二十世纪初发端,近八十年之久一直没有超出小说范围,此后电影成为文化中最重要的叙述,电影叙述学,基本上只是已经充分发展的小说叙述学的变体。当然人们都意识到许多其他文本体裁,尤其是历史和新闻,都是叙述,但是它们的叙述方式似乎"自然"得不必进行专项研究。

泛叙述,是利奥塔首先在那本轰动性的《后现代知识状况》中首先提出的,他认为人类知识分成"科学知识"与"叙述知识"两大类。[①] 在利奥塔之前很久,萨特已经强调生存等同于叙述:"人永远是讲故事者:人的生活包围在他自己的故事和别人的故事中,他通过故事看待周围发生的一切,他自己过日子像是在讲故事。"[②]但是这些都是个别批评家的见解,泛叙述及其研究,始终只是一个没有探索的理论可能。直到当代文化出现"叙述转向"(Narrative Turn):几乎人文社科的所有领域,都发现叙述化是一种强有力的研究方式;而文化的各种体裁,也被发现具有叙述性。

叙述转向的大潮,始自二十世纪七八十年代的历史学。海登・怀特出版于

---

① Jean-Francois Lyotard, *La Condition postmoderne: Rapport sure le savoir*, Paris: Minuit, 1979, p. 78.

② "A man is always a teller of tales; he lives surrounded by his stories and the stories of others; he sees everything that happens to him through them, and he tries to live his life as if he were recounting it." Jean-Paul Sartre, *Nausea*, New York: Penguin Modern Classics, p. 12.

1973年的《元史学》[①]，开创了用叙述化改造历史学的“新历史主义”运动。此后，闵克、格林布拉特、丹图等人进一步推动，造成了一个影响深远的运动。闵克1987年的著作《历史理解》[②]清晰地总结了新历史主义的叙述观。这个运动的影响溢出历史学，冲击了整个人文学科。

叙述转向发生的第二个重要领域是心理学。1987年布鲁纳发表两篇重要论文《生命与叙述》[③]、《现实的叙述构建》[④]，提出“没有叙述就没有自我”这个重要命题。[⑤]

教育学大规模的叙述转向出现在二十世纪九十年代中期，恐怕教育学是至今为止中国学界认真了解叙述转向的唯一学科。[⑥] 泰勒的《跨文化研究中的自然探索》[⑦]一书，发现“叙述法”甚至在科学教学中都非常有用。

社会学家普伦默1983年的书《生活文件》[⑧]开创了记录叙述方式的社会学新研究法。叙述转向对社会调查和救助领域冲击极大，尤其是关于苦难病痛的讲述，自我建构就成为救助关键。叙述转向甚至进入特殊专业的领域，例如体育与旅游社会学。[⑨]

叙述转向在法学中的发生，应当说是最令人吃惊，因为法律一向以“依据事

---

① Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

② Louis O Minke, *Historical Understanding*, Ithaca: Cornell University Press, 1987.

③ Jerome Bruner, "*Life and Narrative*", *Social Research*, Spring 1987, pp. 11 - 32.

④ Jerome Bruner, "The Narrative Contruction of Reality", *Critical Enquiry*, Fall 1991, pp. 1 - 21.

⑤ 2007年奥尔森的著作《布鲁纳：教育理论中的认知革命》对布鲁纳的贡献做了出色的总结。David Olson, *Jerome Bruner: The Cognitive Revolution in Education Theory*, London: Continuum, 2007.

⑥ 侯怀银、王霞：“论教育研究的叙述学转向”，《教育理论与实践》2006年第6期。

⑦ Peter Tayler, *Naturalistic Inquiry in Cross-Cultural Research: A Narrative Turn*, Springer Netherlands, 2007.

⑧ Ken Plummer, *Documents of Life: An Introduction to the Problems and Literature of a Humanistic Method*, 1983, London: George Allen and Unwin. 至今普伦默依然坚持叙述法，例如1995年《讲性故事》一书对同性恋的研究，突破了实证方式社会学。叙述把“生活经验”(lived experience)转化为建构自我的有效手段。一些社会工作者开始盛赞叙述转向，认为叙述不仅是意识形态的权利表现，也是一种解放力量，可以让先前被迫沉默的阶层“获得声音”。

⑨ Brett Smith, "The Potential of Narrative Research in Sports Tourism", *Journal of Sport and Touriam*, vol. 12, 2007, pp. 249 - 269.

实量刑"为己任。布鲁克的著作《恼人的供认》[①]把法庭上各方关于犯罪的论辩，看作叙述竞争。

叙述转向在政治学中的发生，使政治策略从由政治天才掌握的复杂韬略，变成具有操作性的方法。霍顿1996年编辑出版的论文集《文学与政治想象》[②]，罗伯茨的论文《国际关系中的历史，理论，与叙述转向》，以叙述作为政治意义表达的基本方式。[③]

叙述转向最终在医学中发生：讲故事被证明有治疗作用。[④] 进入"自然科学"，应当说是叙述转向成功的最终证明：科学开始人文化。耶鲁解构学派的哈特曼特地为《文学与医学》刊物撰写了论文《叙述及其后果》。[⑤]

叙述转向在二十世纪九十年代终于形成声势，最近开始出现从哲学方面综合研究各种叙述的著作，例如心理学家布鲁纳2002年的《编故事：法律，文学，生活》[⑥]、2008年雷斯曼的《人类科学中的叙述方法》[⑦]都试图跨越学科寻找叙述化的规律。

"叙述转向"在不同学科重点不同。在历史学，是用叙述分析来研究对象；在社会学和心理学，主要是把人的叙述作为研究对象；在医学、法学、政治学中，主要是用叙述来呈现并解释研究的发现。

近十年叙述转向最具有本质意义的发展，是在人工智能方面。计算机开始

---

① Peter Brooks, *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*, 2000. 此类书籍绝大部分只是把法律叙述与文学叙述对比，这也许是因为文学热衷于描写法庭场景，但是法学本身的叙述转向的确还有待深入。

② John Horton (ed), *Literature and The Political Imagination*, London: Routledge, 1996.

③ Geoffrey Roberts, "History, Theory and the Narrative Turn in International Relations", *Review of International Studies*, 2006, vol. 32, pp. 703-714. 该书总结了这方面近年的发展。美国民主党竞选战略顾问卡维尔甚至提出"叙述是竞选的钥匙"，认为2004年克里败于布什，是因为"没有能(把政策)形成叙述"(Rory O'Connor, "Shoot the Messenger", *Mediachannel*, New York, November 11, 2004)。

④ 有的医学家甚至为叙述转向找到了科学根据。芝加哥的心理医生麦克亚当斯认为故事构筑的"个人神话"是最有效的自我治疗，为此写了一系列的用叙述进行心理自疗的普及读物《我们藉以生活的故事》、《赎罪的自我》、《路途的转折》。Dan McAdams, *The redemptive self: Stories Americans live by*, New York: Oxford University Press, 2006; *The Person: A New Introduction to Personality Psychology*, New York: Wiley, 2006; *Identity and Story: Creating Self in Narrative*, New York: APA Books, 2006.

⑤ Geoffrey Hartman, "Narrative and Beyond", *Literature and Medicine*, Fall 2004, pp. 334-345.

⑥ Jerome Bruner, *Making Stories: Law, Literature, Life*, New York: Farrar Straus Giroux, 2002.

⑦ Catherine Reissman, *Narrative Method in Human Sciences*, London: Sage, 2008.

模仿人的头脑讲故事的能力，大量文献与多次国际会议，使叙述学与人工智能融合成一个特殊学科“叙述智能”(narrative intelligence)。[①]

有人提出小说中也出现“叙述转向”，这个说法似乎有点奇怪，小说本来就是最典型的叙述。这个观点指的是近三十年小说艺术“回归故事”的潮流。以法国“新小说”为代表的先锋小说，强调对“物自身”的描写，严重忽视情节。而七十年代之后，小说开始“回到叙述”，重新注重情节。在法国，小说“叙述转向”的标志是图尼埃作品的风行。图尼埃特别擅长重写旧有传说故事，独创一番局面。在英语世界中，讲故事的好手如美国的罗斯、唐德里罗，英国的麦克尤恩等，小说研究者的眼光，也开始从博尔赫斯、卡尔维诺、罗布格里耶等不注重情节的先锋作家，转向“经典性作家”狄更斯、巴尔扎克、亨利·詹姆士等，以及当代的侦探、冒险、奇幻等“类型小说”。

许多学者认为近年批评界的重要趋势是“伦理转向”(Ethical Turn)。[②] 这两个转向是什么关系？叙述转向似乎是个形式问题，伦理转向强调内容或意识形态。实际上，它们是一个问题的两个方面：正是因为叙述化，才彰显了伦理问题。叙述化不仅是情节构筑，更是藉叙述给予经验一个伦理目的：只有用叙述，才能在人类经验中贯穿必要的伦理冲动，情节表达意义，其中首先是道德意义。1995年文学批评家牛顿的名著《叙述伦理》[③]已经提出两者的合一。费伦与唐伟胜的对话《伦理转向与修辞叙述伦理》[④]，也提出叙述包含伦理，读者的伦理判断是阅读(即读者的“叙述化”)过程中不可能减省的部分。

为什么讲故事能达到伦理目的？因为叙述不可能“原样”呈现经验事实。在叙述化过程中，不得不对情节进行挑选和重组。经验的细节充满大量无法理

---

① Michael Mateas and Pjoebe Sengers (eds), *Narrative Intelligence*, New York: John Jameson, 2003.

② 近年除了伦理转向，尚有其他各种“转向”。后皮亚杰(Post-Piaget)心理学，自称经历了语用转向(Pragmatic Turn)、讲述转向(Discursive Turn)，法学上有过“解释转向”(Interpretative Turn)。可以看出，这些都是叙述转向的另样说法。

③ Adam Zachary Newton: *Narrative Ethics*, Harvard University Press, 1995. 神经心理学家加扎尼加2005年的著作《伦理头脑》(Michael Gazzaniga, *The Ethical Brain*, Dana Press, 2005)一书中总结得更为清楚。这本书跨越了科学、哲学、人文学的界限，引起广泛的轰动。

④ Tang Weisheng, “The Ethical Turn and Rhetorical Narrative Ethics”,《外国文学研究》2007年第3期。

解的关系，所谓“叙述化”，即在经验中寻找“叙述性”，就是在凌乱的细节中寻找秩序、意义、目的，把它们“情节化”，构筑成一个具有内在意义的整体，事件就有了一个时间/因果序列。“情节将特定行动的诸种要素连为一体，构成道德意义。叙述性并不提取抽象原则，不可能把意义从时空背景中抽离出来，因为人与世界的特殊联系植根于个别故事的体验之中。”[①]因为获得了时间中的意义，叙述文本成为人的“时间性/目的性存在”的构造方式。

2. “最简叙述”定义

叙述学历史与符号学一样悠久，声势浩大的叙述转向，应当是叙述学发生革命性变化的契机，从目前局面看来，反而给叙述学带来难题。

自二十世纪八十年代起，学界产生了所谓“新叙述学”(又名“后经典叙述学”post-classical narratology)，“新叙述学”有没有准备好为涵盖各个学科的叙述，提供一套有效通用的理论基础、一套方法论以及一套通用的术语呢？既然叙述转向已经发生，新叙述学家有没有接受这个挑战的愿望呢？

对此，赫尔曼在为《新叙述学》一书写的引言中回应说：“走出文学叙述……不是寻找关于基本概念的新的思维方式，也不是挖掘新的思想基础，而是显示后经典叙述学如何从周边的其他研究领域汲取养分。”[②]这位“新叙述学”的领军人认为，新叙述学依然以小说叙述学为核心，只是可以在其他叙述的研究中“吸取养分”。

弗卢德尼克讨论叙述转向，态度是无可奈何的容忍。她说：“非文学学科对叙述学框架的占用往往会削弱叙述学的基础，失去精确性，它们只是在比喻意义上使用叙述学的术语。”[③]本文的看法正相反。叙述转向使我们终于能够把叙述放在符号文本大背景上考察，今后应当是小说叙述学“比喻地使用术语”。

要做到让叙述学“扩容”以涵盖所有的叙述，就遇到一个关键障碍，即西方

---

① D. E. Polkinghorne, “Narrative Configuration in Qualitative Analysis”, in *Life History and Narrative*, eds. J. A. Hatch and R. Wisniewski, London: Falmer, 1995, pp. 5 - 13.

② 戴卫·赫尔曼：“引言”，《新叙述学》，北京：北京大学出版社，2002 年，第 18 页。

③ 莫妮卡·弗卢德尼克：“叙述理论的历史(下)：从结构主义到现在”，《当代叙述理论指南》，James Phelan 等主编，北京：北京大学出版社，2007 年，第 40—41 页。

学界基于小说对叙述的“过去时”要求。新叙述学的领袖之一费伦斩钉截铁地表示：“叙述学与未来学是截然对立的两门学科。叙述的默认时态是过去时，叙述学像侦探一样，是在做回溯性的工作，也就是说，实在已经发生了什么故事之后，他们才进行读听看。”[①]另一位新叙述学家阿博特也强调：“事件的先存感（无论事件真实与否、虚构与否）都是叙述的限定性条件……只要有叙述，就会有这一条限定性条件。”[②]

过去性，是小说中心叙述学的边界，而要建立广义的符号叙述学，就必须打破这条边界。远自亚里士多德起，都顽强地坚持“过去性”立足点，他们为此不得不排除一种重要的叙述类型——戏剧。柏拉图和亚里士多德都认为模仿（mimesis）与叙述（diegesis）对立，而戏剧是模仿，不是叙述，因为模仿是此刻，而叙述是过去。二千三百年后，1988年，普林斯在《叙述学辞典》中提出过一个最简叙述（minimal narrative）定义：

> 由一个或数个叙述人，对一个或数个叙述接收者，重述（recounting）一个或数个真实或虚构的事件。

普林斯说明道，正因为叙述要求“重述”，而戏剧表现是“台上正在发生的”，因此不是叙述。[③] 既然排除“正在发生的”戏剧，也就必须排除影视、电视广播新闻、电子游戏等当代最重要的叙述样式，叙述学就不得不回到小说中心。

关于叙述的定义的第二个症结，是“人物”。历史哲学家丹图认为所谓事件，就是在时间变迁中，事物状态有变化：[④]

> 在第一时间（t-1），x 是 F
> 在第二时间（t-1），H 对 x 发生了

---

① 费伦：“文学叙述研究的修辞美学与其他论题”，《江西社会科学》2007年第7期。

② H. 波特·阿博特：“叙述的所有未来之未来”，《当代叙述理论指南》，James Phelan 等主编，北京：北京大学出版社，2007年，第623页。

③ Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, Aldershot: Scolar Press, 1988, p. 58.

④ Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1965, p. 236.

在第三时间(t-1),x 是 G

丹图的定义只写到时间,而没有说明这个事件变化发生在何处:在自然状态中,在经验中,还是在符号文本及其接收中。但是事件中的时间性——变化,以及这个变化的意义——是在叙述接收者意识中重构而得到的。问题是:事物的变化及其意义究竟是客观存在的,还是叙述出来的?

这个问题,不仅牵涉到叙述的本质,而且关系到叙述的理解方式。现象学着重讨论主体的意识行为,讨论思与所思(noetic-noematic)的关联方式,利科把它演化为叙述与被叙述(narrating-narrated)的关联方式。利科在三卷本巨作《时间与叙述》临近结束时声明,关于时间的意识(consciousness of time)与关于意识的时间(time of consciousness),实际上不可分:"时间变成'人的时间',取决于时间通过叙述形式表达的程度,而叙述形式变成时间经验时,才取得其全部意义。"[①]叙述形式与时间经验之间的关联方式,的确是符号叙述学的核心问题。

既然叙述转向已经在各种各样的符号表意方式中出现,叙述学就不得不面对已成事实,叙述学必须自我改造:不仅要有各种体裁的门类叙述学,也必须有一门能总其成的广义符号叙述学。门类叙述学,很多人已经在做,有时候与门类符号学结合起来,应当说至今已经有很多成果。而要建立广义符号叙述学,就必须从出发点开始:必须重新定义叙述。

叙述的最基本定义,应当既考虑叙述的文本特点,也考虑叙述的接受理解方式。本书建议,只要满足以下两个条件的符号文本,就是叙述:

1. 有人物参与的变化,形成情节,被组织进一个符号文本。
2. 此符号文本可以被接收者理解为具有时间和意义向度。

读者马上可以发现,这与本书第一章第八节符号文本的定义非常相似:

1. 一些符号被组织进一个符号文本。

---

① Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, *Chicago*: University of Chicago Press, 1984, vol 1, p. 52.

2. 此符号文本可以被接收者理解为具有时间和意义向度。

两者唯一的区别是:**叙述的对象是"有人物参与的变化"**。没有"人物"与"变化"这两点的符号文本,是"描述"而不是"叙述":所有的符号文本,不是陈述,就是叙述。实际上,本章下文关于叙述文本的讨论和分类,对于"描述"有时候也适用,只是叙述描写的是"人物在变化中",是人类文化的更有根本性的表意行为。

叙述定义中的所谓"人物"(character)不一定是人,可以是一个"角色"即情节元素。在这里,此定义边界的确有点模糊:拟人的动物,甚至物(例如在科普童话中,在广告中,水分子可以说话可以行动)都是人物。物或动物非拟人化,则不具有"人物"的主体意志特征,动物哪怕"经历"了事件(例如在描述生物习性的科学报道中)也不能算叙述,而是事实描述。"人物"必须是"有灵之物",也就是说,他们对经历变化,具有一定的伦理感受和目的。如果广告中描述的牙膏,为某种伦理目的(例如保护人类的牙齿),"甘愿"经受某种变化(例如改变自己的成分),这牙膏就是"人物",这广告就有叙述。如果文本中只说某某牙膏有新的有效成分,会引发某种变化,就不是叙述。

应当说明,有不少论者的"最简叙述"定义,没有涉及人物这个必要元素,上引普林斯和丹图的定义都未涉及,语言学家莱博夫的定义("最简叙述是两个短语的有时间关系的序列"[①])是另一例。笔者认为人物是绝对必须,不然叙述与陈述无从区分,如果描述"无人物事件与变化"的机械功能、化学公式、星球演变、生物演化、生理反应等也能视为叙述,叙述研究就无从立足。

更重要的是,本书提出的这条最简叙述定义,与普林斯的定义关键的不同,在于是否承传从古希腊开始的叙述必须"重述过去"这个条件。笔者认为,被叙述的人物和事件不一定要落在过去。这样就解除了对叙述的最主要限定,只有这样,叙述转向后出现的各种叙述类型,例如广告,例如法庭辩词,例如白日梦,例如电子游戏,就可以成为广义符号叙述学要处理的课题。甩开"过去时",是符号叙述学的根本出发点。

---

① William Labov, *Language in the Inner City*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972, p. 360.

在这个定义基础上，本书可以对"叙述转向"后出现的各种体裁的叙述文本，做一个基本的分类。

3. 叙述分类之一：事实性/虚构性

首先遇到的最基本的叙述分类标准，是虚构性/事实性（非虚构性）。"事实性"（factuality）叙述说的不一定是"事实"（facts）："事实"指的是内容的品格，而所谓"事实性"指的是体裁引发的期待，是叙述接收者对待文本理该的态度，即把文本看作在叙述事实，这也就是本书第十二章所说的"接受原则"。虚构性/事实性的区别至关重要。内容是否为"事实"，不受文本过程控制，要走出文本才能验证；而理解方式，却是文本所依靠的最基本的主体间关系。

有一度时期，"泛虚构论"（panfictionality）盛行。提出这个看法的学者，根据的是后现代主义的语言观："所有的感知都是被语言编码的，而语言从来总是比喻性的（figurative），引起感知永远是歪曲的，不可能确切（accurate）。"[①]也就是说，语言本身的"不透明本质"使文本不可能有"事实性"。这个说法过于笼统，在历史学界已经引发太多争议。例如很多历史学家尖锐地指出，纳粹大屠杀无论如何不可能只是一个历史学构筑[②]，南京大屠杀也不可能，历史叙述文本必须是"事实性"的，事实性就是"言其所知"并为此负责。

文本的"事实性（非虚构性）"，是文本体裁理解方式的模式要求。法律文本，政治文本，历史文本，无论有多少不确切性，发出者是按照事实性的要求编制文本，接收者也按照事实性的要求重构文本意义。既然是事实性的：文本主体必须面对文本接收者的"问责"。在法庭上，原告方，被告方，证人，他们有关事件的叙述，虽然很不相同，不会都是"事实"，都必须都是"事实性"的，因此都要要受到陪审员的质疑，法庭的裁决。如果证词竟然是"虚构性"的，就根本不能到法庭上去说。同是"事实性"的叙述，之间的不同，是采信的"事实"不同，构

---

① Marie-Laure Ryan, "Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality", *Narrative*, 5:2, 1997, pp. 165 - 187.

② Jeremy Hawthorn, *Cunning Passages: New Historicism, Cultural Materialism and Marxism in the Contemporary Literary Debate*, London: Arnold, 1996, p. 16.

成的叙述的道德意义不同。

例如希拉里·克林顿在竞选中说，她在波黑访问时受到枪手狙击，她就必须接受记者追问。如果真有此事，那么民众或许可以从希拉里的文本中读出伦理意义："此人有外交经验和勇气，堪当总统。"但是希拉里把文本体裁弄错了，此言并非"事实性"，她就不得不承受其伦理后果：哪怕说她不是有意撒谎，至少她容易夸大其词，因此缺少总统品格。

关于未来的叙述，与事实性的关系则有所不同：《中国日报》环球在线消息2008年2月5日报道，希拉里做了个关于未来的叙述："如果美国国会无法在2009年1月（下任美国总统上任）之前结束伊拉克战争，我作为总统也将会让它结束。"这话是否虚构？如果从问责角度，可以说既是又不是虚构：因为希拉里是否能成为总统尚悬而未决。

同样，所有的广告、宣传、预言、承诺，都超越了虚构性/事实性的分野。作为解释前提的语境尚未出现，本质上是虚构；但是这些叙述要接收者相信，就不可能是个虚构性文本。因此，这些关于未来的文本，是一种超越虚构/非虚构分野之上的"拟非虚构性"文本。之所以不称为"拟虚构性"，是因为文本携带的意图：发送主体不希望接收者把它们当作虚构，不然它们就达不到目的。

因此，按虚构性/事实性，叙述文本可以分成以下四种：

1. 事实性文本：新闻、历史、档案、检举告发、法庭辩词等。
2. 虚构性文本：文学、艺术、戏剧、电影、笑话、电子游戏等。
3. 拟事实性文本：广告、宣传、预言等。
4. 拟虚构性文本：梦境、白日梦、幻想等。

此分类中有一个更加根本性的问题：虚构性文本，其题材规定性质就是不实之词，因而不能以真假论之。但是符号文本传送的底线是"事实性"，不然接收者没有接收的理由。本书第十二章第五节讨论"述真"时，仔细解说过这种表意方式的机制：虚构文本必须在文本主体之外，构筑另一对文本主体，它们之间能做一个"事实性"文本的传达。讲话者（作者）只是引录一个特殊发送者（例如小说的叙述者）对另一个特殊人物（听他讲故事的人物，即叙述接受者）所讲的

代理"事实性"故事。例如斯威夫特的《格利佛游记》是虚构的小说：斯威夫特本人对"事实性"不问责，由代理发送人格利佛对小人国等叙述的"事实性"负责，这就是虚构。显然，无论是事实性叙述（如检举信、投诉书），还是拟事实性叙述（例如政治承诺或预言），都不可能构设一个叙述者代言。

反过来说，如果文本主体不分化（作者在文本中并不推出另一个说话者或不让自己分出一个人格），这个文本就不可能虚构，而必是"事实性"的。当然，叙述文本的发送主体可能撒谎，或由于其他原因有意说错。说此叙述"撒谎"或"不真"，就是把这文本作为"事实性"的来判断的结果：对虚构文本，我们不能做如此的判别。

麦克尤恩的小说《赎罪》以及由此改编的电影，其魅力正在混淆二者，后又在道义良心压力下被迫区分二者：叙述者（一位女作家）年少时因为嫉妒，冤枉姐姐的恋人强奸她，害得对方入狱并发配到前线，她一生无法摆脱"没有赎罪"的苦恼。书中叙述了与姐姐和姐夫重新见面，已有悔罪机会。但是到小说最后，又说这次见面是她脑中的虚构，姐姐和姐夫都已经死于战争。她在作那一段叙述时，让自己的人格分裂出一个"自己"作叙述者，因此那一段是假的，主人公编出来安慰自己的良心，但是最后不得不对虚构编造忏悔。这个叙述的复杂性是：无论事实段落，还是虚构段落，都是虚构，但在这个虚构世界中，还是有进一步的虚构性/事实性叙述的基本分野。

本节说的"拟虚构性文本"（白日梦、笑话等）之所以能成立，也正是因为它们在虚构体裁的框架里，内核依然是"事实性"的。而一个人做梦时，绝大部分情况下觉得正在经历真实的事件，这才能让梦做下去。① 正如一个心理医生听取病人讲述的梦境或幻想，在心理医生的接收预期中，这是事实性的讲述，能够暴露他的潜意识心理，不然医生没有理由听下去：此叙述无认知价值。

4. 叙述分类之二：记录性/演示性

文本的媒介，可以成为文本分类的原则。本书第五章已经详细讨论过媒介

① 只有在半醒（或所谓"假醒"false awakening）的时候，偶尔会意识到自己在做梦（即所谓"透明梦"lucid dream），参见 Celia Green, *Lucid Dreams*, London: Hamish Hamilton, 1968, p. 56。

的特点。本节要说的是，媒介会严重影响叙述的内在品质。表面上一个叙述可以从一个媒介转换到另一个媒介，文字或图像可以叙述同一个故事，巴尔特甚至认为叙述是（语言）翻译时保留的东西（而诗歌恰恰是翻译中丢掉的东西），但实际上媒介会严重改编叙述的内在品格。

按媒介性质，叙述可以分成以下几种：

1. 文字媒介：历史、小说、日记等。
2. 语言媒介：讲故事、口头叙述。
3. 以身体为主的多媒介：舞蹈、哑剧、戏剧等。
4. 以心像为主的潜叙述：梦、白日梦、若有所思等。
5. 以图像为主的多媒介：连环画、电视、电影等。

叙述文本最常用的媒介是语言（文字与话语），口头话语是人类最基本的文本方式，而文字文本记录了大量的文本，这两种媒介都是语言，却有根本性的区别。

文字叙述是记录性的，而记录文本是固定的文本，历史上抄写—印刷技术的巨变，没有改变其记录本质：一旦书面文本形成，它不再变化，如琥珀中的虫子一般历时地固定了讲述，它的意义流变只是在解释中出现。只有近年出现的数字化书写与互动文本，才发生了文本流变的可能：阅读时由于读者控制方式不同而破坏其固定性，这是“书面”二字近年的变化。

口头叙述却是不断变化的，不仅语言文本难以固定，而且口头讲述常常不是单媒介文本：不管是收音机新闻广播，还是电视新闻，都可以附有许多“类语言因素”，例如语气、场外音、伴奏、姿势等等。每一次文本表演，口头文本是变动不居，其伴随文本（姿势、语气、伴奏等）变化更大。

上列媒介类型中最引起争议的可能是“潜叙述”，即未完成传达的心理叙述：心理图像——例如白日梦中的形象——其媒介是“心像”。我们的思索虽然不可能脱离语言，但是日有所思或夜有所梦，常常由形象构成。[①] 心理学家顿

① 参见龙迪勇：“梦：时间与文本”，《江西社会科学》2002年第8期。

奈特提出，人的神经活动实际上是在不断地做"草稿"，而"心灵"的发展实为此种打草稿能力的增长。① 布鲁纳则声称"思想不是理性的推论，思想是讲故事"②。心思或梦境，哪怕没有说出来，没有形诸语言，也已经是一种叙述。

梦或白日梦等心理叙述，没有自己之外的接收者。它们与日记不同。日记是有意给自己留作记录的，也就是说，明确地以自己为接收者。梦与白日梦也充满了意义，它为了表意才发生。但是由于其媒介(心像、痛觉等心理感觉、自我沉思)的非传达性，它们只是叙述的草稿，它们没有完成叙述过程的表意。这是一种很特殊的叙述，其默认的潜在接收者是文本主体自身，所以本章提出的最简文本定义第二条，写成"可以被接收者理解为具有时间和意义向度"，而不写成"另一接受主体"，因为接收者可以是符号发出者自己。这样的心理叙述，我称之为"潜叙述"(sub-narrative)。可以说，潜叙述是任何叙述构筑的基础，毕竟，我们想的比讲的写的多了很多：讲出的只是冰山一角。

5. 叙述分类之三："时间向度"

第三种分类方式，恐怕是最复杂的，那就是语态，在本书中称为"内在时间"，从第一章第八节提出的符号文本定义，到本章第一节提出的叙述文本定义，都说了"被接收者理解为具有时间和意义向度"。本书各章已经一再解释了"意义向度"，但是"时间向度"始终没有解释。所谓时间向度，就是本节要谈的"语态"，虽然此处只谈叙述文本，实际上所有的符号文本，在接收者那里都会引发"时间向度"问题。

班维尼斯特在《一般语言学诸问题》中提出，三种基本语态(mood)具有普适性："任何地方都承认有陈述、疑问和祈使这三种说法……这三种句型只不过是反映了人们通过话语向对话者说话与行动的三种基本行为：或是希望把所知之事告诉对话者，或是想从对话者那里获得某种信息，或是打算给对方一个

① Daniel Dunnett, *Kinds of Minds: Understanding Consciousness*, Basic Books, 1996.

② Jerome Bruner, "Life as Narrative", *Social Research*, Fall 2004, p. 691.

命令。"①

他的看法暗合了现象学的看法：叙述文本背后的主体关注，是一种"主体间"关联方式。胡塞尔解释"交互主体性"时说："我们可以利用那些在本己意识中被认识到的东西来解释陌生意识，利用那些在陌生意识中借助交往而被认识到的东西来为我们自己解释本己意识……我们可以研究意识用什么方式借助交往关系而对他人意识发挥'影响'，精神是以什么方式进行纯粹意识的相互'作用'。"②语态，就是用符号文本对他人意识发挥影响的方式。

班维尼斯特说的三种"语态"，讨论的不只是讲述文本，不只是讲述内容，而是讲述人希望讲述接收者回应的方式，是贯穿说话人—话语—接收者的一种态度，这三种句式隐含着叙述主体的三种"意图性中的时间向度"。中外一些学者已经注意到这三种语态模式在叙述学上的意义。③

本书第一章给符号文本下定义时，就已经提出，所有的文本都会被接收者理解为携带着"内在的时间向度与意义向度"。这"内在的时间向度"，就是文本与接受中无法摆脱的意图方向性。所有的符号文本，都贯穿了这个时间向度问题。例如一幅桂林山水的图片，放在不同的体裁中，似乎是同样的文本，我们却明白其中的语态：是景色的记录（过去向度），还是现场的报道（现在向度），还是旅行社的敦请（未来向度）。因此，携带着时间方向意识的语态，是各种符号文本体裁的普遍问题，只是在各种叙述文本中，这种分野更加重要，更加明显。

本书仔细检查各种符号叙述类型，以及它们的表意方式，发现叙述主体总是在把他的意图性时间向度，用各种方式标记在叙述形式中，从而让叙述接收者回应他的时间关注。三种时间向度，在叙述中不仅是可能的，而且是必需的。没有这样的三种时间向度关注，叙述就无法为叙述接收者提供基本的意向构筑模式。

按内在时间向度，可以对叙述文本作出以下的划分：

---

① Emile Benvesniste, *Problems in General Linguistics*, Coral Gable: University of Miami Press, 1971, p. 10.

② 倪梁康选编：《胡塞尔文集》，上海：三联书店，1997 年，第 858—859 页。

③ 胡亚敏在她的《叙述学》一书中引用了班维尼斯特这段话。乌里·玛戈琳上引文，也提到"未来时文本"与"条件式，祈愿式，义务式"等句型有关，但是她与"现在时"、"进行时"等时态混合在一道讨论（戴维·赫尔曼主编：《新叙述学》，北京：北京大学出版社，2002 年，第 91 页）。

1. 陈述式（过去向度叙述）：历史、小说、照片、文字新闻、档案等。

2. 疑问式（现在向度叙述）：戏剧、电影、电视新闻、行为艺术、互动游戏、超文本小说、梦、白日梦等。

3. 祈使式（未来向度叙述）：广告、宣传、预测、诺言、未来学等。

这三种叙述文本的真正区分，在于主体意图关注的时间方向：过去向度着重记录，因此是陈述；现在向度着重演示，意义悬而未定，因此是疑问；未来向度着重规劝，因此是祈使。它们的区别，不在于被讲述事件（内容）发生的时间。就被讲述事件的发生时间而言，各种叙述甚至可以讲同一个故事，就像上面引用的同一幅桂林山水图片，可以用在完全不同的叙述之中。

例如，所谓"未来小说"不是未来型叙述，未来小说发生在未来的过去，依然是过去型叙述。其内容的未来性质，不能否定其叙述形式的过去性质。杰克·伦敦作于 1907 年的未来小说《铁蹄》，叙述者艾薇丝在 1932 年美国工人阶级"二次革命"时，以回忆录方式"重述"1917 年"一次革命"时开始的美国工人阶级与法西斯的斗争，因此"未来小说"依然是过去向度叙述。

真正的未来叙述，最大特点是用承诺某事件会发生（或是否定性承诺，即恐吓警告）来做劝说，这是叙述发送行为与叙述接受之间的意图性联系。其眼光在将来：宣传叙述中的故事是为了"如何吸取过去的教训"；广告则以"发生过的故事"诱劝可能的购买者[①]；而预言则以将来会发生的事件来说动接收者。

6. "现在向度"与意图循环

现在向度叙述，问题最为复杂。有人认为小说与戏剧或电影叙述方式相似，有人认为完全不同。它们相似之处在于内容，在于叙述的事件，不同之处的内在时间向度：过去叙述给接收者"历史印象"，对已经成为往事进行回顾（典型的体裁是历史等"文字记录式叙述"），因此是陈述式的；未来向度叙述目的是让

① 广告研究者认为，广告的意义不是灌输的，而是观众（爱好运动的少年）的意识构筑的。他们急需用幻想中的未来，实现自我的转换。见 Judith Williamson, *Decoding Advertisements*, London: Marion Boyars, 1978, p. 56。

接收者采取某种行动，因此是“意动的”（借用第八章第四节所用雅柯布森的术语），内在时间向度是未来的；而现在时叙述给接收者“即时印象”，时间的发展尚无定局（典型的体裁是戏剧等“演示性叙述”），因此是疑问式的。

梦与白日梦也是进行时的，而不是事后叙述，上一节中说的“演示性”叙述，大多是现在时的，其展开的基本形态是疑问，情节悬而未决。《红楼梦》作为小说，一场梦必须醒后才能被叙述：石头被带到“花柳繁华地，温柔富贵乡”走一遭的梦，必须在梦过之后，才由青埂峰下的石头叙述出来。与此正成对比的是贾宝玉“梦游太虚幻境”，对于贾宝玉自己的经历（睡在秦可卿床上）而言，却是同时进行的，演示性的，现在时的。所以电影《盗梦空间》（Inception）中复杂的六层梦套梦可以“同时”进行叙述，因为做梦不是在“重述”已成过去的事，梦的叙述不需要滞后，写梦的小说或病人主述才是陈述式滞后重述。

由于电视电影已经成为当代文化中最重要的叙述体裁，我们不得不详为讨论影视的所谓“现在向度”。电影学家拉菲提出，“电影中的一切都处于现在时”[①]；电影符号学家麦茨进一步指出这种现在时的原因是“观众总是将运动作为‘现时的’来感知”[②]。画面的连续动作，给接收者的印象是“过程正在进行”；巴尔特认为，电影与照片不同，它的“拍摄对象在渐变着，他不强调自己的真实性，不申明自己过去存在……电影是‘正常的’，就像生活一样，而摄影静止不动，它从表现退回到停滞”[③]；罗伯-格里耶也强调说，电影的“画面是现在时。即使我们看到的是‘闪回’，即使涉及的是回忆，任何画面特性也显示不出现在、过去和将来的差别，画面永远是现在时状态的画面”[④]。

如此多的理论家和电影学家把他们的立场说得很清楚，但是电影的“现在时”依然让不少人困惑。电影似乎是制成品，是记录。戈德罗与若斯特就认为电影是预先制作好的（已经制成胶卷或 DVD），因此“电影再现一个完结的行动，是现在向观众表现以前发生的事”。所以电影不是典型的现在叙述。他们

---

① Albert Laffay, *Logique du Cinéma : Création et Spectacle*, Paris: Masson, 1964, p. 18.

② 麦茨：《电影语言：电影符号学导论》，刘尧森译，台北：远流出版事业股份有限公司，1996 年，第 20 页（Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris: Klincksieck, 1972）。

③ 罗兰·巴尔特（Roland Barthes）：《明室》，北京：文化艺术出版社，2003 年，第 141—142 页。

④ 罗伯-格里耶：“我的电影观念和我的创作”，《出版商务周报》2008 年 5 月 11 日，第 24 版。

认为“（只有）戏剧，与观众的接受活动始终处于现象学的同时性中”[①]。戏剧是“现在时”，因为一切都未定，让接收者有一种干预冲动，这点本书在第九章第八节讨论戏剧反讽时谈到过。但是观众看电影时，究竟有没有意识到他们看到的演出，来自“已经记录下来”的载体？

因此，电影与小说的内在时间向度有没有本质区别，是个学界至今争论未休大难题。本书的观点是：戏剧与电影，因为它们都是演示性叙述，在意图性的时间方向上接近，而与小说等过去叙述有本质的不同。从叙述被接受的方式上看，电影与戏剧，其意图的时间模式与被接受的模式关联而言，都具有“现象学的同时性”。坚持认为两者不同的学者，认为戏剧的叙述（演出）类似口述故事，叙述发出者（演员）至少感觉上有临场发挥的可能，情节演化可能有不确定性；而电影是制成品，缺少这种不确定性。各种演示叙述关键时间特征，是“事件正在发生，尚未有结果”的主导印象。演示，就是不预先设定下一步叙述情节如何发展，让情节成为对结果的疑问。在叙述展开的全时段中，叙述使接收者始终具有印象中的共时性，而直觉印象，对于经验中的时间感觉来说，至关重要。

舞台或银幕上进行的叙述行为，与观众的即时接受之间，存在异常的“未决”张力。小说和历史固然有悬疑，但是因为小说内在时间是回溯的：一切都已经写定，已成事实，已经结束。读者会急于知道结果，会对结局掩卷长叹，却不会有似乎可以参与改变叙述进程的冲动。

今日的网上互动游戏与链文本（情节可由读者选择的动漫或小说），更扩大了叙述进程的这种“待决”张力，接收者用此时此刻按键盘控制着叙述的发展，在虚拟空间中，“正在进行”已经不再只是感觉。

这种现时性，可以称为“现在在场”（the present presence），海德格尔称为“此刻场”（the moment-site）。[②] 而在现象学看来，内在时间（internal time）不是客体的品质，而是意识中的时间性。笔者认为，某些符号叙述的现在向度，不是

---

① 戈德罗与若斯特认为戏剧电影都是“重述”过去的事，它们与小说不同之处只在于“戏剧和电影不是一个故事的表现而是再现，这个故事作为手稿、脚本、小说、历史、神话或一个想法而现存于人们的头脑之中”。戈德罗和若斯特：《什么是电影叙述学》，北京：商务印书馆，2005 年，第 135 页。

② 此术语德文 Augenblicksstatte，见 Martin Heidegger，*Contributions to Philosophy*，Bloomington：Indiana University Press，1999，p. 235。海德格尔对康德思想的阐述，见 Martin Heidegger，*Kant and the Problem of Metaphysics*，Bloomington：Indiana University Press，1997，p. 83。

叙述内容的固有品格，而是这些体裁接受方式的特定程式，是叙述接受者构建文本中的时间意图的综合方式。

这种理解，也符合社会学家对影视方式的调查。玛格丽特·莫尔斯在传媒研究一篇具有开拓性的论文中指出，电视新闻或“现场报道”中“新闻播音员似乎自然而然地与观众对话”。播音员好像不是在读新闻稿，而是在做实在的口头讲述。“这种做法有意混淆作为新闻从业人员的播音员，与作为发表意见的个人之间的区别。”电视观众会觉得播音员在直接对他说话，因为观众觉察到叙述行为本身：播音员启合的嘴唇“发出”新闻消息：“我们看到的讲述说出的时间，与（被讲述）信息本身的时间同步。”①

电视新闻的这种“同步”，大部分情况下只是观众的印象。但是对于绝大部分观众，预录与真正的直播效果相同。社会学调查证明，绝大部分观众认为新闻是现时直播的。②

新闻实际上是“旧闻”，是报道已经发生了的事件，这一点在文字新闻报道中很明显，而电视播音的方式，给新闻一种即时感，甚至如现场直播一样给人“正在进行因而结果不可预测”的感觉。电视新闻冲击世界的能力，就在于它的现在时间性：它把讲述变成可以即时实现的时间经验。

电视新闻的这种“现在在场”品格，造成的集体自我诱导，是许多群体事件背后的导火线。被电视摄影机面对的受访者，对意图方向了解得很清晰，以至于被报道的事件之叙述，会循电视的意图进行。此时，叙述发送主体（全球影视网的制作者），叙述文本（被访者所言所行），叙述接收者（所有的观众、包括上述制作者与被访者），全部被悬挂在一个确定的意图之中，朝下一刻的方向发展。而这个方向，实际上是意识形态与社会主流价值预设的，在电视镜头前后的人都心照不宣地明白：采访者知道要拍到什么故事，被采访者也知道电视台要听到什么故事（也就是讲出何种伦理价值），因为被采访者自己就是观众。

---

① Margaret Morse, “The Television News: Personality and Credibility”, (ed) Tania Modleski, *Studies in Entertainment*, Bloomington: Indiana University Press, 1986, pp. 55 – 79.

② Fanie Feure, “The Concept of Live Television: Ontology as Ideology”, in (ed) E. Ann Kaplan, *Regarding Television*, Frederick MD: University Publication of America, pp. 12 – 22.

事件的在场性就把媒体的意图意义，以我们受访时自己采用的叙述方式，强加给当今，“新闻事件”就变成一场我们大家参与的演出。预设意义本来只是各种可能发展的一种，在电视摄影机前，却因为我们的注视，在场实现于此刻：其结果是叙述主体讲述自己原先就决定如何讲述的道理。叙述的意义播散本来应当出乎意料，应当是不受控制的衍义，结果加强了原有“共识”。“现在向度叙述”持续疑问的结果，出现的是自我回答，社会的主导意义实现自身。

这就让我们又回到本书第二章第七节讨论的“自我符号表意”问题。符号叙述发送与接受互相制约，最后实现的是发送者原来的想法：一个文化体制在发表意见，但是电视这种现在时的叙述没有足够的思想距离（虽然在空间上叙述转了一大圈，到卫星上转播回来），最后叙述要求的解释，是叙述自身携带的元语言。

第十六章　身份与文本身份，自我与隐含自我

1. 术语群辨析

很多人试图建立一门“主体符号学”，但是这个工作至今还是处于创立阶段，无法找到比较清晰的论辩基础，甚至未能确定一个大家能同意的域。二十世纪五十年代梅洛-庞蒂试图融合存在主义与符号学①，此后在这方面有所努力的学者颇多，可能以格雷马斯用力最多。自格雷马斯去世，格雷马斯学派似乎后继无人；李幼蒸认为原因是“曲高和寡”，这是有道理的。

格雷马斯不像其他符号学家，有明显的结构主义阶段，然后突破进入后结构主义阶段。可以说他坚持了结构主义，也可以说他的结构主义本来就是后结构主义，二种因素的混杂，让后来者感到难以为继。高盖(J. C. Coquet)的“主体符号学”理论一度相当盛行②，但是今日似乎应者不多。本书第一句话就说“人的精神”浸泡在符号中，精神应当是符号学研究的重点，虽然已经出现“存在符号学”专著，但至今，精神符号学(Semiotics of Mind)依然尚待填补。

符号学讨论主体问题，相当重要的难点是：主体这个课题，在西方哲学中已经演变得非常复杂。从笛卡儿之后，西方思想基本上围绕着主体问题展开；十八世纪康德与黑格尔的哲学对主体的建构，形成几种不同的体系；二十世纪则是拆解主体的时代：马克思主义哲学讨论主体受文化霸权与意识形态的宰制；胡塞尔让主体落入意识中的自我和他者的复杂关系之中；弗洛伊德把主体分裂成冲突的若干部分，摧毁了主体独立的幻觉。二十世纪七十年代之后，“主体性”更受到后结构主义与解构主义的毁灭性打击：一个完整的主体，在哲学上几

① 参见 Richard L Lanigan, *Speaking and Semiology: Maurice Merleau-Ponty's Phenomenological Theory of Existential Communication*, The Hague: Mouton, 1991, p. 18。

② 参见王伦跃：“主体符义学”，王铭玉、宋尧编：《符号语言学》，上海：上海外语出版社，2005 年，第 170—181 页。

乎已经是不值得一谈的幼稚幻想。

二十世纪六七十年代，当格雷马斯等人搭建符号学原理基础的工作暂时告一段落，腾出手来处理符号与主体、身份、情感、经验这样复杂的主观问题时，就面临困局：哲学有关主体的论辩已经过熟，此时，符号学的长处——即把问题分解成形式元素，然后找出它们的关联与互动规律——就显得缓不应急。论者不得不略过步步为营的论证，一蹴而就地跳到"主体性解构"这样的哲学前沿。

这就是"主体符号学"面临的困难。此类著作让人觉得原理尚未讲清，讨论却不如文艺学和哲学激进。任何问题，赶时髦抓术语是最容易的，但在符号学这样从基本单元做起的学科，却构不成论证系列。本书还是回到符号表意这最基本的单元，从最基本的形式要素谈起，看最后能否循序渐进，深入主体的讨论，为此，本书并不准备与其他学派关于主体的讨论保持一致。

与先前各章一样，必须清理几个纠缠在一起的概念，这些概念的西文实际上比中文更加纠缠，不得不从西文开始整理。主体(subject)、自我(self，或ego)、自我意识(self-consciousness)、人格(personality)、身份(identity)、认同(identification)等等，都是"个人"一词的"同义词群"，这些词都在广泛使用。"个人"(individual)的词根意义，原是"不可分"(non-dividable)[①]，但到如今，个人就是分成了许多概念。况且，以上的中译，只是许多译法中举一而已，要辨清更是困难。本章略加辨义，然后进入本书自己的讨论，不再纠缠于西语本身的混乱，以及翻译造成的纠葛。

这个词群中最使人困惑的，是"主体"。西文 subject 一词，并没有像中文那样强烈的作"主"色彩。首先，语法上的 subject 译成"主语"，就已经不尽合适。从米德(George Herbert Mead)1934 年的著名遗作《心灵，自我，社会》提出主体互动论开始，[②]西方学者不断讨论"主我"(I)与"宾我"(me)之间的复杂关系，me 依然是"自我"，却不是主语，这样，宾我就从主体分裂出来，看起来像是一个不完整的主体。[③]

---

① Susan Petrilli and Augusto Ponzio, *Semiotics Unbounded: Interpretative Routes Through the Open Network of Signs*, Toronto: University of Toronto Press, 2005, p. 45.

② George Herbert Mead, *Mind, Self, Society*, Chicago: University of Chicago Press, 1934.

③ 参见 Robert G. Dunn, "Self, Identity, and Difference: Mead and the Poststructuralists", *The Sociological Quarterly*, Vol. 38, No. 4(Autumn, 1997), pp. 687 - 705。

班维尼斯特否定 subject(主语)有稳定的 subjectivity("主语性"),他认为每次说话都有不同的 subject,离开具体的话语,具体的符号表意行为,就没有 subject。格雷马斯则在元讲述层次上讨论这个问题。他指出所有的"陈述"都是 subject 的"知识"以及"意愿",所有的话语,都是"我说"的产物,都隐含着"我说"。例如"我走了",实际上是"我说'我走了'"。因此"我走了"这句子里的"我",实际上"主语性"不足,因为是"我说"的宾我。他们这些论辩,在中国人看来,有点同义反复,实际上都是在说 subject 作为主语,不一定是主体。中文几乎无法传达这些西方论辩者由于代词格变化引出的焦虑。

在西文中,subject 的另一个意义是"臣民"(君主之外所有其他人),作为动词,是"臣服"、"顺从",中文更不具备这一层意味。中文里的"主体"意思却是"帝王的统治地位"("上以安主体,下以便万民",《汉书·东方朔传》),这种意思只有中文"主体"才可能有。[①]

因此西方学者在讨论主体性时,可以讨论"主体的顺从性"这样从中文看来自相矛盾的命题。福柯提出"屈从知识"(subjugated knowledge)这一概念,指一套"被视为无用或未充分阐明的知识;天真的知识,位阶远在认知和科学性门槛之下的知识"[②]。拉达克里希南指出:"站在'屈从主体'(subjugated subject)立场的现代理论家们(女性主义者、种族理论家、殖民主义与帝国主义批评家等)均抗议将他们看作处于主流结构中'缺失'和'不在场'的位置。"[③]

而下面这段话,是著名性别理论家巴特勒写的:"权力强加于臣民(subject)身上,迫使他们服从,从而采取了一种心理特征构成主体(subject)的自我身份,权力话语的内化创造了主语(subject),而服从(subjection)包含了这种对话语根本性的依赖。"[④]原文在一词三义中打转,目的是说明主体来源于服从。英文原文读起来简直像绕口令。这段中译是我做的,我再三思考挑选不同的对应词

---

① 朝鲜的用语"主体思想",朝鲜的英文出版物上作 Juche Ideology;"主体电影",Juche Cinema;"主体足球",Juche Football。他们避免用 subject,倒是避免了意义混淆。

② Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, 1972—1977, Ed. Colin Gordon, Trans. Gordon et al., New York: Pantheon, 1980, p. 82.

③ R. Radhakrishnan, "Toward an Effective Intellectual: Foucault or Gramsci?", *Intellectuals: Aesthetics Politics Academics*, Ed. Bruce Robbins, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, p. 64.

④ Judith Butler, *The Psychic Life of Power, Theories in Subjection*, Palo Alto: Stanford University Press, 1997, pp. 2-3.

并且括弧加注，中文读者依然不会明白巴特勒在说什么。维特根斯坦说，词语决定了我们理解的世界，这是一个很让人悲观的例子：西语的 subject 与汉语的"主体"的确很不相同。

更重要的区别在于思想与行动。中文"主体"一词，现在中文词典上的正式解释是"在认识和实践中的人"[①]。而西语的 subject 在词典上的解释是"思想，感情的实体(a thinking or feeling entity)"，属于"意识或自我意识的领域"(realm of [self-]consciousness)，也就是说，subject 只与心灵相关联；而"行动主体"(agent)是有"按选择行动能力"(capacity of acting on one's choices)的人，实际上 subject 常被比喻地定义为"thinking agent"(思索行动者)。[②]

因此，中文的主体包括心灵与实践，而西文的 subjectivity 只是心灵的，不是行动的：行动的"主体性"在西语中应当是 agency。这个差别引出中西方"主体性"观念的巨大差别。中国哲人不断在讨论"知与行"的关系问题，"实践"与"主体"的关系问题，在西方哲学中几乎不存在。有个美国汉学家写了整整一本厚书，讨论中国现代文学中"缺乏 agency(行动主体)的道德责任感"[③]，中国研究者不太明白此书在讨论什么。

的确，从中文中研究主体问题，会觉得西方论者讨论不着边际。学术上需要跨文化理解，但是也必须看到语言对意义的屏障。与其在中文中强为体会"主体"的层层意味，本章不如换个角度，从符号学角度分析"自我"(self)与"身份"(identity)。

为了避免一开始就落在术语理解里纠缠不清，本章下文先论证为什么可以在某些情况下把"自我"当作"主体"的同义词来使用，为什么在有限的范围内，可以用"自我符号学"(semiotics of self)，代替卷入太多术语理解问题，至今没有办法厘清的"主体符号学"(subjective semiotics)。然后将讨论"自我"与"身份"在符号学中的关系，讨论自我如何在各种身份中运动；最后讨论"文本身份"与"隐含自我"的关系。经过这样一步步解析，或许我们能在主体问题上迷魂阵

① 《古今汉语词典》，北京：商务印书馆，2001 年。

② T. F. Hoad (ed), *The Concise Oxford Dictionary of Word Origins*, London: Guild Publishing, 1986, p. 469.

③ Sabina Knight, *The Heart of Time: Moral Agency in Twentieth-Century Chinese Fiction*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 2006.

似的论辩中，整理出一条可走的路径。

2. 从主体到自我

任何符号表意和解释活动，都需要从一个意识源头出发。没有意图的表意和解释，不可能进行。因此，我们称为“主体”的概念集合，在符号学的具体实际分析操作层面上，与“自我”这个概念大致可以互换。“自我”是与他者相对而出现的。没有他者，就没有自我；既然称为“他者”，对立面就可以是“自我”。

符号文本，是落在发出与接收两方之间的互动性领域，其中的主体性，只能在主体之间的关系中解决。符号传达是一个互动过程，主体只能从“交互主体性”(intersubjectivity)角度来理解，或者说，主体性就是交互主体性。而在一个文化中，符号文本互动产生后，进入传播流程，最后演化成“共同主体性”(com-subjectivity)的一个部分。这是本章的主要论述路线。

正因为符号意义交流需要身份，自我也就必须在符号交流中形成。拉康对交流构成自我说得相当清楚：“当发出者从接收者那里接到反方向传来的自己的信息……语言的功用正是让他人回应。正是我的问题把我构成为主体”，因此“构成自我的是我的问题”。[①] 我对我在符号交流中采取的各种身份有所感觉，有所反思，有所觉悟，自我就在这些“自我感觉”中产生。

本书开头就已经讨论过，一个理想的符号表意行为，必须发生在两个充分的主体之间。一个发送主体，发出一个符号文本，给一个接收主体。发出主体在符号文本上附送了它的意图意义，符号文本携带着意义，接收者则在推演出他的解释意义。这三种意义常常不对应，但是传达过程首尾两个主体的“充分性”，使表意过程中可以发生各种调适应变。

在实际符号传达过程中，“充分性”并不是自我资格能力的考量，而是自我有处理意义问题的足够的自觉性。自我并不是意义对错或有效性的标准，而是表意活动双方是否互相承认对方是符号游戏的参加者，只有承认对方的存在，表意与解释才得以进行。德里达在《声音与现象》中说：“表述是一个志愿的，坚

① Jacques Lacan, *The Language of the Self*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1968, pp. 62 - 63.

定的，完整地意识到意向的外化。如果没有使符号活跃起来的主体意向，如果主体没有能赋予符号一种精神性，那就不会有表述。”①

严格意义上的主体间性，只有在交流的双方各自都具有充分主体性时，才有可能。本书第十章讨论“述真”问题时说过，理想状态的传达活动只发生在强编码的（严格实证的）符号表意之中，而人类文化中的大部分符号接收，必须从对方的立场调节接受方式，交流才能在无穷的变化中进行下去。而符号过程正是对这种“独立主体”神话的挑战，迫使接收者考虑对方的立场。这样理解的主体，是相互的，是应答式的，是以他者的存在作为自己存在的前提。

胡塞尔是现代最后一个主体哲学论者。他思考的主体性依然是“绝对而纯粹的同一性”，但他已经看到，主体与他者必须结合成一个主体之间的“移入”与“共现”关系。在这种关系中，他者实际上是“另一个自我”，或称“他我”。胡塞尔在他晚年最后的思索中，从认识论角度考虑主体间性，主体间性是从自明的主体性中派生出来。他提出：“每一个自我主体和我们所有的人都相互一起地生活在一个共同的世界上，这个世界是我们的世界，它对我们的意识来说是有效存在的，并且是通过这种‘共同生活’而明晰地给定着。”②个体之主体性，只有在共体主体性里才得以实现；共体主体性也只有在众多的个体发挥主体性时，才得以实现。

这点不难理解，却是本章讨论的基础：在符号传达中，只能依靠主体间性，即与他人的关系来理解自我。

3. 从自我到身份

“身份”一词卷入的问题相当复杂，但是比“主体”容易整理清楚。此词源自拉丁语 idem（相同），有两义：“身份”（personality）与“认同”（identification）。当两个意义都有时，中文不得不一词双译，叠成“身份认同”。例如经常出现的说法“the subject's identity”，中文表述就出现了麻烦，有时候是“主体的身份”，有时候是“主体的认同”，有时候则是“主体的身份认同”，一个短语三个不同的译

① 德里达：《声音与现象：胡塞尔现象学中的符号问题导论》，北京：商务印书馆，1999 年，第 3 页。

② 弗莱德·R. 多尔迈：《主体性的黄昏》，上海：上海人民出版社，1992 年，第 63 页。

法，而且意义的确不同，弄得中文论文中这三种说法也经常互换。[①] 笔者觉得中文区分“身份”与“认同”是有必要的，虽然此时西文是一个词，但是西文的不便不一定必然导致中文的混淆。

自我必须在与他人，与社会的符号交流中确定自身。自我是一个社会构成、人际构成。而确定自我的途径，是通过身份。自我的任何社会活动，不管是作为思索主体(subject)的表意与解释，还是作为行动主体(agent)的行为与反应，都必须从一个个具体身份出发才能进行。

在具体的符号活动中，自我必然以某种表意身份或解释身份出现，身份暂时替代了自我。实际上这些身份，有真诚有假扮(例如对于无聊节目，我习惯性地鼓掌)，有暂时有长久(此刻我是教师，但一旦离开课堂，这个身份就消失了)，有深思有本能(我为噩梦而惊叫，没有去想是否必要)。如此灵活多变的身份，实际上暂时遮蔽了自我，替代了自我。自我既然被身份遮蔽，最后能集合的自我，只能是自我所采用的所有身份的集合。在符号学上，本来只有各种身份构筑的自我，才是一个可以理解的自我。

明白了这一点，我们就可以区分自我与身份。身份是与符号文本相关的一个人际角色或社会角色。任何符号活动，都有相应身份。身份不是孤立存在的，它必须得到对方的认可，如果无法做到这一点，表意活动就会失败。我以一个军官身份发出意动性的命令，如果对方不承认我的命令背后的军官身份，也就是不采取相应的士兵身份来接收，那么这个符号表意就完全落空，我就成了空头司令。

人一旦面对他人表达意义，或对他人表达的符号进行解释，就不得不把自我演展为某一种相对应的身份。他有可能，有能力展示或假扮许多身份，但是对一个特定的人，他很难甚至完全无法展示另一些身份。例如老人因为性情不喜欢“装嫩”；知识太少的人很难展示学者身份；男子因为生理原因很难装女子身份。特别有能力乔装身份的人，是演员，或是骗子：要伪装身份，他们必须有意愿，也必须有对自己发出的符号文本(例如言语、姿态)进行“修辞”的能力。

哪怕在第二章中讨论到的“自我符号”场合，自己的冥思苦索，也是把自己

---

① 房芳：“知识男性的主体身份认同探析”，《中国学术研究》2007年第5期。

当作表意对象，是在自己内心经验中努力将自我对象化，因此也是一种主体间性。当我面对自己思索或梦想，我必须用同等的身份表意，也以同等身份接收。不然我很可能患有多重人格症（Multiple-personality Disorders），即一个人同时具有两种或多种非常不同的人格。此类患者行为的差异，无法以常人在不同场合，不同角色的不同行为来解释。好像是完全不同的人，每个人格有其个别的姓名、记忆、特质及行为方式，通常原来的人格并不了解另一个人格的存在。[①]

人格分裂是正常还是病态，现在成了一个可争论的问题。斯蒂文森的著名中篇小说《化身博士》（*Dr Jekyll and Mr Hyde*），把主体分裂归罪于药物，但是小说的确反映了现代世界压迫自我分裂的压力。[②] 丹尼尔·贝尔在《资本主义文化》一书中，指出成熟的资本主义文化中道德无法合一，资产阶级必须"白天正人君子，晚上花花公子"[③]；詹姆逊把精神分裂看成是资本主义社会的人格病，因为他们无法把个人与世界合一，无法在时间中把握延续。[④]

但是德勒兹则声称精神分裂者才能对抗资本主义的合一化匀质化压力，才能把人格从社会压力中解放出来。[⑤] 他的意思是真实的自我应当是分裂的。如果自我是靠许多身份集合而成，那么一定说自我是完整的，要求过高了。

自我是身份集合形成的，因此身份的真假，实际上是此身份与同一自我的其他身份之间的关系。身份的获取可以到非常"认真"的程度，所谓"认真"，是与"自我"的距离相当近：写作时的性别角色（例如女作家乔治·艾略特用男人身份写作），可以说兼有真假，但是同性恋中的性别角色，就不能说是假的。对身份，不能轻易谈真假：没有身份是绝对"本真"或绝对"伪造"的，连骗子也会考虑，自己装某种人物是否合适，是否蒙混得过去。

社会文化中的人变换身份的能力，远远超过我们自己意识到的程度。身份不仅是表达任何符号意义所必须，也是接收符号文本的基本条件，而接收身份几乎是强加给我们的。例如，面对发出符号文本的父亲、长官、法庭、教师、导

---

① 《精神疾病诊断和统计手册》第三版，1980年。

② 赵毅衡："斯蒂文森《化身博士》译序"，《化身博士》，昆明：云南人民出版社，1979年，第4页。

③ 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，北京：三联书店，1989年，第6页。

④ Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", 1983, p. 118.

⑤ Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minniapolis: University of Minnesota Press, 1983.

演、歌手、广告商，我们不得不选择是否采用儿子、下属、犯人、学生、观众、歌众、潜在购买者的身份来接收，我们对符号文本的接收和解释，必须在这个选择上建立。

我们可以拒绝采用采取发出者料想中的身份，采取非发出者意图中的身份。例如采取逆子身份，父亲的话就失去权威性；采取观众身份，教师的话就失去认知价值；采取批判者身份，导演的文本就失去催人泪下的逼真性。因此，同样的符号文本，意义因接收身份而异，这点我们在第七章讨论"意图定点"时已经说过。反过来说，意义的实现，是双方身份对应（应和或对抗）的结果，应和得出迎合的意义，对抗得出逆反的意义；没有身份应和，就不会有意义。

因此，在哪怕同一社会交流场合，一个人的身份可以有很多重，取决于参与表意的各种解释需要，永远变动不居。例如舞台或电影演出，说演员即"能指"，角色即"所指"，[①]这种戏剧符号学已经是过于简单了：演出中的身份方式异常复杂。巴尔特的《明室》一书中讨论摄影，说面对镜头的人同时有四个身份："我以为我是的那个人，我希望人家以为我是的那个人，摄影师以为我是的那个人，摄影师要用以展示其艺术的那个人。"把巴尔特的分析再推进一步，我们可以看到，在舞台上，一个人至少有六种身份。为了方便讨论，括弧里列出解释，以及笔者建议的英文对应词：

> 我认为我是的那个人（可以称为"自我"self）。
> 我希望人家以为我是的那个人（可以称为面具 persona）。
> 导演以为我是的那个人（可以称为演员 actor）。
> 导演要用以展示符号文本的那个人（可以称为角色 character）。
> 观众明明知道我是某个人（我的名字代表的人 person）。
> 但是被我的表演所催动相信我是的人（进入角色的人格 personality）。

上面六种身份，分成三对，处于两个平面上：演出与被演出；但是接收者有三个：自己、戏剧的叙述框架（以导演为代表）、观众。如果我们同意本书第十二

① Sam B. Girgus, *America on Film：Modernism, Documentary, and a Changing America*, New York & London: Cambridge University Press, 2002, p. 238.

章中提到的戈夫曼关于人生"演剧化"的观念，那么这六层身份实际上普遍存在于每个人的生活中。例如，作为一位教师，我一样要面对自己、领导、学生，一样有演出与被演出的六层身份。这些身份之间，形成了演出的"虚"与"伪"之间的奇特张力，本书第十二章已经有所讨论。

据说"好的演员表演的是角色，低能的演员表演的是自己"。实际上六种身份隐与露非常多变，而观众的期盼各不相同。"演技派"演一人像一人，"本色派"演的都是自己。但我们去看名演员表演，不就是想看到某个"自己"？哪怕我们永远也不知道这个自己是不是他的面具。例如，我不太清楚李小龙的"人格"，也能满足于欣赏他的面具。

因此，表演，或人生，是一个异常复杂的符号行为，只是我们做惯了，对此并不自觉。我们每个人要应付各种社会场合，所谓人生如戏，就是在各种符号行为中，不得不用这六种身份，用以延续"自我"。这样每个人的自我很难整齐，只是严重人格分裂，只出现于特殊人物的特殊场合。例如潜伏间谍，他每次"演出"的文本身份不同。身份五花八门，他的自我也就有可能四分五裂，这就是为什么间谍需要特殊人才。

符号文本身份，可以有很多类别范畴：有性别身份，性倾向身份，社群身份，民族身份，种族身份，语言身份，心理身份，宗教身份，职业身份，交友身份。随着文化局面的变化，还会有新的身份范畴出现，例如最近出现的网络身份（online identity）。人不可能以纯粹抽象的自我出现，他只能随时采取一种身份，甚至采取多种身份，进入符号意义游戏。

反过来说，没有这些文本身份的赋形作用，自我无从形成。心理学家威廉·詹姆士说得极为通俗，"自我"就是"我所拥有的一切"：身体、能力、房子、家庭、祖先、朋友、荣誉、工作、地产、银行账户。[①] 的确在每一个"拥有"中，都出现一个身份。当代政治哲学家查尔斯·泰勒，也认为我们的"存在性困境"，来自"对无意义的恐惧"，因此，"我们是靠表达而发现生活的意义的"。[②]

身份似乎是每次表达意义的临时性安排，但是有自我作为身份的出发点，人的各种身份之间就有了三种特征，即是"独一性"（uniqueness），身份是自我自

① William James, *The Principle of Psychology*, New York: Dover Publications, 1959, vol 2, p. 291.

② 查尔斯·泰勒：《自我的根源：现代认同的形成》，南京：译林出版社，2008 年，第 22—23 页。

觉的选择;"延续性"(continuity),符合自我的一贯性;以及"归属性"(affiliation),即从属于一定的社会组合。三种特征实为三种"自我认知"(self-knowledge),自我是这些身份认知集合的地方:一旦自我消失(例如死亡、昏迷、"混世"),这些身份认知就无以存身。身份能够被偷窃借用(例如冒名顶替,例如假结婚取绿卡,例如潜伏间谍)。而自我却不可能被借用:自我有能力明白我采用的各种身份之真假"戏剧化"程度。

身份是一种"面具",荣格认为,"面具"(persona)是内部世界和外部世界的分界点,人格面具这个概念把人际交往的方式上升到了理论层面,成为一种心理分析的工具。荣格说:"人格(personality)最外层的面具掩盖了真我,使人格成为一种假象,按着别人的期望行事,故同他的真正人格并不一致。人靠面具协调人与社会之间的关系,决定一个人以什么形象在社会上露面。"

的确,我们戴着面具表现着我们自己以及我们在社会中的角色,面具是我们用各种意义文本(例如"身体语言"、衣着、装饰等)体现出来的身份。我们以此告诉外部世界我是谁,用面具去表现理想化的自我。另一方面,面具的作用在于它维护了自我的虚伪或胆怯,这种反应来自于对未知事物的恐惧,从而启动心理防卫机制,使人比较有自信地步入不同的环境。

而在我们用各种身份人际互动时,我们逐渐获得每个场合所需要的人际认同(interpersonal identity)。这过程有三个步骤。第一步是"范畴化",即是把相对于自我的他人贴上标签。例如,要把自我定位为中产阶级,第一步要把自我之外的他人,贴标签为打工族等身份。第二步是把自己所属的集团,与社会其他集团进行比较,例如把商界、官场、学界进行比较。第三步是认同,即在比较后把自己的身份归于某个集团,例如归属于学界集团。这三步(范畴化、比较、归属),是排除过程:我认为我是什么身份,取决于我自认为不是什么身份。

身份既是暂时的,就是多重的,例如在同事聚会时,自我的身份是一个教师,一个思想倾向上的新左派,一个男人,一个丈夫,一个父亲,一个喜欢说某种方言的人,一个某足球俱乐部的球迷,一个好喝蓝剑啤酒的人,等等。这些身份可能同时起作用。但是可以看到,只有在作有关的符号意义交流时,才需要某种身份:不谈足球时,不需要球迷身份;不谈全球化进程,不需要新左派身份。身份必然只是符号活动需要的身份。

由此出现两种身份倾向：本质主义（essentialism）、反本质主义（anti-essentialism）。本质主义认为自我有确定的本质，例如男女、种族，由此身份有普遍性恒常性，不会因不同场合的需要而随时变化；反本质主义认为身份必然因时因地而异。

如果从身份的复杂性来说，的确有非常难以变动的部分（例如生理性别，例如肤色），以及可以变化的部分（例如性倾向、族群认同），甚至临时采用的身份。本质主义在某些身份中占优势。例如我们提醒自己：永远不要忘了我是黄皮肤的中国人，说明民族身份不是任人挑选的，而是几乎不可更改地占领着自我。

但是在人的具体文化生活中，却没有一个身份是贯穿一切活动的，而且相当多的身份是临时采用的。坚持某一种身份，"三句不离本行"，让人觉得偏执不正常。我们看待他人，往往陷于本质主义：总认为某某性别、某某年龄、某某民族的人，不应当会做某某事，但是对自己却往往以反本质主义之名，给自己机动的理由。**反本质主义往往出现于意图意义，本质主义往往出现于解释意义。**本书第一章举的例子（例如电影《刮痧》）就说明了这种不平衡。

因此，身份上的本质主义与反本质主义，都有一定道理，视采取的具体身份而定。考虑到各种身份都是由一个自我选择的，它们寄宿于这个自我，在自我的支撑下得到的一定的（时间和次数上的）延续性，那么一个自我在多次表意甚至同一次表意行为中可以有非常复杂的身份。而正因为身份可以有非本质的部分，身份整合而成的自我，就是一个变动不居的整体。

应当说，自我不仅是各种身份的集合之外，自我用一个比较抽象的能力或向度：一种关于自身的感觉与思考，或者称为对自己的身份"自我说明"的解释元语言。[①] 此种"身份之和"的整体品格，一般常称为"自觉"，或"意识"，甚至"自觉意识"（the conscious mind）。各种身份及其文化解释，只是构成了自我的不自觉的，杂乱的"表面层次"。只有自觉意识才能反思，才能给予表面层次以确

---

① Fernando Andacht, "A Semiotic Reflection on Self Interpretation and Identity", *Theory and Psychology*, vol. 15, no 1, 2005, pp. 51 - 75.

定意义。[①]

因此，所谓自我，是隐身在身份的背后的意识，对他人来说不可捉摸，对自己来说也不一定很自觉。自我是一个人各种变动不居的身份累加而成，却是一个复合整体。只有一部分身份，倾向于加强自觉意识，对保持自我有利。其余有不少是无可奈何采取的，例如"雌伏做小"、"装疯卖傻"，它们无助于自我，但是最后可能破坏自我的形成。只有一部分自我意识较强的人，从对自我的认识能力出发，自觉进行各种身份的选择。

自我与身份，构成复杂的互动关系，柏格森提出"深度自我"与"表演的角色"之间，总是存在张力。[②] 深度自我是反思的自我，各种身份是自我对自己的文化说明，反过来，身份也能与自我构成冲突，形成竞争。[③] 一个人的社会身份（例如做了父亲），能使一个沉溺的缺少反思的自我，略为清醒一些。

如果一个人的自我具有反思能力，他的各种社会文化身份，就是自我的自觉延伸，自我能控制身份的需要与压力。自我的这种自觉反思品格，在现代凸现其重要性，原因是传统社会结构的消失，使身份越来越变动不居。在传统社会中，人的诸种身份相对稳定，自我不太需要反思；而在现代，身份过于复杂，自我的稳定性受到威胁。此时只有充分自觉的反思，才能把握自我。吉登斯认为："反思性已延伸到自我的核心部位。或者说，在后传统的场景中，自我成为反思性投射。"[④]

在佛教哲理中，很早就对自我有所论述。原始佛教说"无我"（Anatman），主张人无我，法亦无我。人无我指的是不存在常恒自在的自我，法无我指一切由种种因缘和合生成，不断变迁。"无我"解为"无主宰"，我非我身之主宰，世界万物也没有造物主。这两种无我，实际上不可能共存。因为人法均无我，业报轮回就落了空，没有相续承继者。为此，小乘大乘佛教诸派，提出种种复杂理论。大乘的般若实相宗，提出"如来藏"，即佛性我（Buddhato），乃实践种种假相后面的"实相"。实际上已经同意有本体佛性。汉传佛教从天台宗到华严宗，已

---

① Harold Garfinkel et al, "On Formal Structures of Practical Actions", in J. C. McKinney & E. A. Tiryakin (eds), *Theoretical Sociology*, New York: Appleton-Century-Crofts, pp. 338 – 366.

② 转引自 William Ralph Shroeder, *Continental Philosophy: A Critical Approach*, Oxford: Blackwell, 2004, p. 456。

③ Norbert Wiley, *The Semiotic Self*, *Chicago*: University of Chicago Press, 1995, p. 26.

④ 安东尼·吉登斯:《现代性与自我认同》,北京:三联书店,1998 年,第 35 页。

经开始含混本心究竟是“真心”还是“人心”。

禅宗对这个问题的回答就毫不含糊了。如果没有万有之主宰，佛性就只能存于人心。众生皆有佛性，佛性能否取得，就是自我的一种选择，慧能《坛经》里说：“一切万法，尽在自身之中。”能否见心成佛，只在乎一念之间。在禅宗看来，自我虽是流变无常，却是定慧的转纽之纲。有我成为以我为主，佛性佛法，反而是从清净自我出发而求得的。

4. 当代文化的身份—自我危机

我们大部分人，所谓芸芸众生，还是期望自己的自我相对稳定地存在，至少在一定时期一定文化环境内，可以作为各种身份的依托。我们也意识到，自我会在它采取的身份压力之下变化。但是自我如果不能相对稳定，就会很痛苦。我们经常看到一夜成名或一夜暴富（例如赢了彩票大奖）的人再三强调说，“我还是我自己”，就是这种自我稳定期望。

“存在性安全感”是精神分析家莱恩提出的概念，莱恩认为：“一个基本上有着存在性安全感的人，他对自己和他人的现实性与统一性具有根本上是稳固的感觉。”莱恩对这样的自我非常乐观：“个体可以将自己经验为真实的、活生生的、完整的人；在通常的环境中，他与周围世界有着明显的区别，因而他的身份和意志自由也都毫无问题；他具有内在的一致性、实在性、真实性，以及内在的价值；他具有空间上的扩张性；最后，他具有时间上的连续性；他既然降生于世，就决定要走向死亡。要是这样，个体就获得了存在性安全感坚固的核心。”[1]

这倒是一个很理想的境界：一个拥有存在性安全感的人，身处于自我的生活世界，能够依赖自身与现实之间稳固的联系，而得到对自我的身份的确认，也就能实现自我的生存价值。但是这样的理想状态在哪里呢？

我们还记得马克思对未来社会的向往：“工业的这种发展将给社会提供足够的产品，以满足全体成员的需要”，在这个基础上，“社会调节着整个生产，因而使我有可能随我的心愿今天干这事，明天干那事，上午打猎，下午捕鱼，傍晚从事畜

---

① R. D. 莱恩：《分裂的自我——对健全与疯狂的生存论研究》，贵阳：贵州人民出版社，1994 年，第 28 页，第 30—31 页。

牧，晚饭后从事批判，但并不因此就使我成为猎人、渔夫、牧人或批判者”。[①] 的确，理想的自我选择享受身份的充分能力，只有在理想社会才能实现；反过来说，只有在自我享有充分自由的身份选择权的社会，才能实现自我的充足性。

而当代文化的剧变，当代社会符号表意的过分复杂，过分泛滥，不是让人身份自由，而是要求人采用的身份过多，过于异己，从而形成了自我的危机。

早在二十世纪三十年代，卡尔·雅斯贝尔斯看到二十世纪人类的精神状况的变化，以及由这一变化所引发的精神问题的紧迫性：“同这些时代（已逝的黄金时代，那时候，人类生活在一个精神稳固的环境下，他们有能力掌控自我以及能够很好地建立自我与生活世界之关系）的人相比，今天的人们失去了家园，因为他们已经知道，他们生存在一个只不过是由历史决定的、变化着的状况之中。存在的基础仿佛已被打碎。”[②]现代人面临持久的自我危机：文化的各种表意活动，对身份的要求过多，过于复杂，身份集合不再能建构自我，它们非但不能帮助构建稳定的自我，相反，把自我抛入焦虑之中。

经过大半个世纪，当世界进入后现代文化，这种焦虑变得很现实。当代文化身份的剧烈变动，使稳定自我成了幻想。各种表意方式过分戏剧化，拿 MTV 举例。歌手本来只是唱歌，在 MTV 中却不得不表演成各种身份，于是出现自我的恍惚：“音乐电影体现、附和和鼓励了多变‘自我’的持续地重塑，从机械复制及技术生成角度来看，所有的突变的多样性都是有可能的，不存在稳定自我，取而代之是多样的身份。”[③]

于是人们看到卡夫卡式噩梦成为现实。自我无法找到自身精神稳固的核心，内心永远处于失望、焦虑之中，我无法知道我的身份是否还由我控制。

5. 自我的纵横移动

当我对我自己，以及世界进行概念化的时候，自我的经验开始形成。因此，

---

① 马克思、恩格斯：《德意志意识形态》，《马克思恩格斯全集》，北京：人民出版社，1979 年，第三卷，第 37 页。

② 卡尔·雅斯贝斯：《时代的精神状况》，上海：上海译文出版社，2005 年，第 1—2 页。

③ Steven Conner, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Blackwell, 1997, p. 185.

一个自觉的自我，只有通过符号行为，才能寻找自己存在于世界上的意义。本书第一章就引用过皮尔斯关于人的本质是符号的看法：自我意识就是理解自我在符号过程中起的作用。这个过程并不是均一的，而是由一系列关于自我形象(self-image)、自我评价(self-esteem)、自我了解(self-knowledge)等等直接与自我相关的符号行为身份组成，对于自我来说，这些"意义身份"比面对外部世界的"表演身份"更为重要。

关于自我，据说定义有十二种之多。有倾向于个人潜意识的，有倾向于社会决定的，各家观点不一，每一种定义都有一定道理，但都不全面。从到笛卡儿式的绝对中心自我，胡塞尔的"责任自我"，到弗洛伊德的本我理论，到米德的人类社会学自我，到泰勒的社群主义自我：这个光谱的一端，是人内心隐藏的本能、非理性的、自由无忌的"无担待自我"(unencumbered self)，克里斯蒂娃称之为"零逻辑主体"(zerologic subject)。[①] 而另一端可以是"高度理性"的由社会和文化定位的个人(socially-situated self)。

这些定义都有道理，其实它们并不如哲学家们辩论地那样互不相容，而是因时而异的：可以经验到的自我，实际上顺这个尺度上下变动。[②] 自我的上下位移是正常的，甚至经常的行为，从社会的、精神的、责任的、道德的，到本能的、"自由"的。自我之所以无法确定，正是因为在当代社会，自我采取的身份实在过多，身份迫使自我上下移动。

弗洛伊德与拉康都讨论过自我的上下层次移动。弗洛伊德的女儿安娜·弗洛伊德在其父亲理论的基础上，提出了著名的"防御机制论"。[③] 防御机制是自我的一种防卫功能：在"超我"与"本我"之间，经常会有矛盾和冲突，人会感到痛苦和焦虑。此时自我以某种方式调整冲突的关系，使"超我"的监察可以接受，同时"本我"的欲望又可以得到某种形式的满足。而自我防御机制，往往都表现在意义解释中，包括压抑、否认、投射、退化、隔离、抵消、合理化、补偿、升华、幽默等各种形式。运用得当，可减轻痛苦，缓和焦虑，消除痛苦，帮助度过心

---

① Julia Kristeva, *Stranger to Ourselves*, New York: Columbia University Press, 1994, p. 98.

② Gordon Wheeler, *Beyond Individualism: Toward a New Understanding of Self, Relationship, and Experience*, Hillsdale, NJ: Analytic Press, 2000, p. 67.

③ Anna Freud, *The Ego and the Mechanisms of Defence*, London: Hogarth, 1937.

理难关，防止精神崩溃。但是防御不容易适度；对自我压制过度，就会出现焦虑抑郁等病症。

德国社会学家卢曼提出，社会，以及社会中的个人，都分成六个层次：一个"心理的"个人，向上成为"（人际）互动的"，"组织的"，甚至"社会的"自我，向下可以成为"有机生物的"，最后成为"机械的"自我。① 这上下六层，都可以是自我的站位。

深受符号学影响的法国存在主义哲学家让·瓦尔（Jean Wahl）最早把超越（transcendence）分解成两种：向上超越（trans-ascendance）与向下超越（trans-descendence）；符号学家塔拉斯蒂则把瓦尔的向上超越解释为"外符号"方式（exosemiotic），向下超越解释为"内符号"方式（endosemiotic）。而另一位符号学家威利则把前者称为"向上还原"，把后者成为"向下还原"。所谓还原，指的是用一种更普遍的理论取代另一种理论："向上还原"，就是对自我作社会学的解释，"向下还原"，就是对自我作生理学的解释。② 不管哪一种"还原"都是符号意义解释。本书第二章讨论过，转换成另一种符号体系，就是意义之显现。

无论是向上还是向下的运动，都是自我本身的位移，都没有脱离自我符号行为本身的范围，但是位移有可能破坏自我的控制能力。弗洛伊德的名言"人不是自己家里的主人"③，就是看到自我难以安排自己的站位。面对现代社会的压迫性，弗洛伊德、拉康、克里斯蒂娃等心理分析学者，对向下位移讨论较多。他们看到自我可以落进非理性的范围，在他们看来，这种运动摆脱社会桎梏，恢复人的本性。拉康坚持无意识是"按语言方式组成的"（structured like language）④。笔者建议或许更准确的说法是，无意识是"按符号方式格式化的"（semiotically formatted），向下移动，是人寻找自我意义之立足点之必须。

但是如果自我继续下行，向生物和"物理-化学"方向（也就是向"信号-反应"的本能方向）过分位移，自我会渐渐失去意识控制能力。《中庸》提出"君子

---

① Niklas Luhmann, *The Differentiation of Society*, New York: Columbia University Press, 1982, p. 72.

② Norbert Wiley, *The Semiotic Self*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 78 .

③ "Man is not the master of his own house", quoted in Arnold H. Modell, *The Private Self*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993, p. 98.

④ Jacques Lacan, *Ecrits, A Selection*, London: Tavistock, 1966, vol 1, p. 166.

慎独”，就是明白，一旦语境撤除，身份失落，会使自我不再对文化负责，很可能“自由落体”到本能之中。

另一方面，向上的位移，使自我变成“他人的自我”、“主体间性的自我”、文化符号学的自我，这可以使自我丰富化、理想化，充满了社会意义。有时候这不是坏事。布朗肖在分析卡夫卡时认为：“卡夫卡在他自身的这种可怕的崩溃状态中——对他人，对自己都已经完蛋——认识到了写作要求的重心所在。凡在他觉得自己彻底垮台之处，就产生这样的深度，它以那种伟大的创造的可能性取代了毁灭。”[①]卡夫卡写作时不得不采取的文本身份，挽救了他，不至于陷入自我崩溃。

但是向上位移也有可能使自我变成理性的自我，或是让自我丧失独立性，被吸纳进社会意识形态。这正是后结构主义所批判的。在资本主义社会，不允许存在个体的自我，只有资本主义社会建构的自我。《礼记·大学》中对君子的要求：“物格而后知至，知至而后意诚，意诚而后心正，心正而后身修，身修而后家齐，家齐而后国治，国治而后天下平。”对当代人来说，这样过分的担当，不仅是不太可能做到，而且会因装模作样而虚伪，或因不自量力而狂躁。

当符号自我围绕心理自我中间位置作上下位移，自我就是处理意义的变动过程，它能不能对各种身份活动承担全部责任，是不是“充分主体”，就会出现疑问。所谓当代的主体危机，就是这种分裂产生的。

既然无论向上、向下位移都有风险，这就让人不由想到古代贤哲的智慧。《易经》要求君子“守持正固”；孔子讲君子要行“中庸之道”，要“持中守正”，也许“中正”的确是“自我”最安全的位置。“中庸”的境界很难达到，所以君子要修身；老子也具有同样的智慧，“道冲而用之或不盈，渊兮似万物之宗。挫其锐，解其纷，和其光，同其尘”。如此才能“没身不殆”，不会有过分剧烈的上下位移。

自我位移，还有一个循时间分解的向度。一个人只有在此刻才是真正的存在，我在考虑过去的经验时，思考的是对象自我；我在考虑到后果时，面对的是未来的尚未形成的自我。这样就出现了自我的水平组合。用皮尔斯的绝妙说法，自我是“对未来事件的非固定性原因”，自我是一个延展于时间中的符号过程。

---

① 莫里斯·布朗肖：《文学空间》，北京：商务印书馆，2003年，第46—47页。

人在思考自身时构成符号自我，过去的我可以说是这个符号的对象，未来的我可以说是这个符号的解释项。本书第四章第五节已经引用过皮尔斯绝妙的看法：解释项进一步延伸成为新的自我，未来的自我是一个新的符号展开过程。

沿着皮尔斯指出的方向，其他符号学者也讨论自我在时间轴上的展开。卡普兰总结说："经验主义着重回顾，从源头分析一个观念；实用主义展望前景，注意的不是源头而是结果，不是经验，而是尚待形成的经验。"米德认为自我的思索是逆向的，自我的内心对话是现在的我朝向过去的我；科拉皮艾特罗则把皮尔斯与米德两人的观念结合起来，组成三个三联式，即当下-过去-未来，与主我-宾我-你（I-me-you）相应，也与符号-对象-解释项相应，成为符号表意"主体化"的基本格局。[①] 我认为这个"你"，就是界定自我的"他我"（alter ego）。

的确，自我思考的过程往往是审视过去的经验，期望未来会有某种结果。对自我这个符号的解释，总是有待未来决定是否有效。塔拉斯蒂引用克尔凯郭尔，"对于一个主体，没有比存在着（existing）更难的事了，他不可能完全存在，他只能以存在为目标"[②]。未来—他我—解释项，才是自我作为符号的意义所在。

这样，皮尔斯提出的"人是符号"，就得到了当代符号学界的支持。参照第七章双轴问题的讨论，我们可以把上面描述的这两种维度的展开，看成是自我这个符号文本的聚合轴与组合轴。

6. 反思自我的悖论，试推自我

说主体有，起始于十七世纪起的欧陆哲学，那是理性主义的天下，笛卡儿首先提出了主体中心论的唯心主义，康德与黑格尔的思想方法很不相同，但是都强调了主体的重要性，以及完善的可能。这种对主体的乐观估计一直延续下来，变成胡塞尔的私人的、非社会的自我，以及主体符号学的符号表意自我。

说主体无，也几乎同时发生，也一直延续至今。十七世纪英国思想者开始

---

① Vincent Colapietro, *Peirce's Approach to the Self*: *A Semiotic Perspective on Human Subjectivity*, Albany: Suny Press, 1989.

② Eero Tarasti, *Existential Semiotics*, Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 2000, p. 7.

对主体持怀疑论立场。从经验主义者洛克,到现代怀疑主义的创始人休谟,一直延续到逻辑实证论的罗素、维特根斯坦,都对自我持怀疑态度。此时欧陆哲学界也跟上来。尼采作为后现代的主体解体论的先行者,把主体看成是个"语法虚构";到二十世纪,弗洛伊德认为主体只可能是分裂的,阿尔都塞、福柯、布迪厄等人纷纷把主体的构筑归结为外因:社会或意识形态。德里达则专心拆解从笛卡儿到胡塞尔的主体中心,坚持认为个体与自我只是形而上学的幻想。

面对这个局面,当代的主体符号学不得不回答最困难的问题:自我如何能控制自己的形成?自我靠各种符号表意身份集合而成,而身份是自我的选择,那么是否只要控制自己的身份选择,自我就可以选择自我。

但是情况不是那么简单,如本章第三节所说,说过这种意识的对象只能是自我曾经做过的选择(宾我),自我无法思考此时此刻的自我,因为此时此刻的我是思考主体。我能思考一切,就是不可能思考我的思考:我能思考的只可能是我的思想留下的痕迹,即经验和意向,而经验存在于过去,意向尚未出现,两者都非此时此刻的我。

因此,自我是一个悖论:自我似乎是理解一切的起源,但是理解行为正是在自我试图理解他人发出的符号信息时出现的——自我外在于对自我的理解。

很多思想者看到了这里面有个深刻的悖论:梅洛-庞蒂说"全世界都在我之中,而我则完全在我之外"[①];萨特认为自我"不是自我的是,而是自我的不是"(It is not what it is. It is what is not);拉康的名言更加悖论:"当我思'我思故我在'正是我不在之时"(Where I think "I think therefore I am not", that is where I am not.)[②];他们都明白"自我本身"是一个不可能成立的概念,自我中心之不可能,正是因为它的中心地位靠自我的各种表意身份构建,而这些身份又必须靠自我。因此,自我必须靠自我构建:这不是循环论证,这是符号自我概念的悖论性存在。

自我必然是个悖论,因为它是个意义系统,而且是个感觉上"完整"的意义系统,本书第十章讨论过:任何意义系统,要求完备,就不能自洽;要求自洽,就

① "The world is wholly inside and I am wholly outside myself", Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, London: Routledge and Kegan Paul, 1962, p. 407.

② 转引自 Malcolm Bowie, *Lacan*, Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 67。

不可能完备。“自我”作为一个意义系统，也不例外。从怀疑主义到后现代主义的各论家，说主体不可能成立，自我无法看到自我。但正由于自我是个悖论性存在，自我意识在符号学中是可能建立的，悖论之所以是悖论，就是可以从元意识方向给予探索。

罗素认为确认自我是可能的：“当我们试图向内心深处看，我们总是面对某种具体的想法或感觉，而没有看到拥有这些思想或感觉的‘自我’，尽管如此，有理由认为我们能认识‘我’，只是这种认识难以与其他事物区分。”①

但是维特根斯坦对自我认识采取悲观态度，他认为不可能确认这样一个自我，他说自我的感觉，例如“痛”这个体验，“如果没有公共语言，我们无法描述这个体验”②，他认为“自我”是外人完全不能理解的，因为自我的“私人语言”不可能有固定意义，我自己的“痛”无法为外人所理解：既然无法说个人的“我痛”，就无法说“我”；而我如果用公共词汇“我痛”，我的自我性就成了问题。

皮尔斯思考自我的角度，几乎是与维特根斯坦完全相同，即自我的符号表意能力，结论正好相反。他和弗洛伊德与拉康一样从幼儿认识出发：大人教孩子不要碰火炉，但是孩子不会因为大人说了，就不去碰，因为火炉很温暖令人感到亲切。只有当孩子摸了一下，发现烫得痛苦，这才明白自己的无知。由于他的无知之错，自我出现了：一个空的自我，被自我经验注入了个体意义。③

皮尔斯也认识到维特根斯坦说的表意公共性问题：“如果我仅仅是符号表意的内容，就不存在自我，因为没有一个可以产生符号传播的实体。”④但是一旦进行自我纠错，就出现了本书第二章讨论过的“自我符号”：“我错，故我在”。通过试错，看到自己主观意识的局限，发送和接收符号意义的自我就出现了。因此，皮尔斯对自我认识持乐观态度。

此种符号自我的认识方法，与笛卡儿正好相反。符号自我是在社会中不断学习，矫正符号意义解读，才出现的；反过来说，自我就是符号过程得以进行的依托。这样的自我，就是符号自我：对自己进行意义矫正解释，才形成自我。因

---

① Bertrand Russell, *The Problems of Philosophy*, London: Williams and Norgate, 1912, p. 50.

② Norbert Wiley, *The Semiotic Self*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 121.

③ 转引自 Vincent Colapietro, *Peirce's Approach to the Self: A Semiotic Perspective on Human Subjectivity*, Albany: Suny Press, 1989, pp. 99－118。

④ Norbert Wiley, *The Semiotic Self*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 24.

此,我们可以称之为试推自我(建议英译 abductionist self)。于是,有主体说,无主体说,这两种对立观念,在符号自我的形成中达到一种妥协,符号学在有无两派之中走出一个中间路线。试推证明了自我意识的可能,只是试推自我比理性自我谦卑得多:自我是矫正自己错误的反思意识。

因此,试推自我,就是"反思自我",也就是在自我这个符号系统中,进行元语言运作。当自我只是在考虑自我之外对象的意义(例如在需要信仰、需要理解、需要作出选择时),自我只是处于意义处理的第一层次,第一层次对自我的运作是盲目的;当自我对自身的意义活动本身进行反思,也就是对自我符号的运作方式进行反思,自我就进入了第二层次,即"元自我"层次。①

从皮尔斯的"试推自我",可以推论到自我的一种能力,即可以构筑符号文本中的自我。第十二章讨论的"述真"问题,变成自我反思问题。我作为文本的解释者,可以发现我发出的符号中,意图意义与文本意义的错位,从而进行具有自我意识的矫正。这说起来似乎抽象,实际上在人的日常活动中时时发生,例如修改一个说法,例如"打腹稿"想好再说,例如此刻我在电脑前修改这个句子。

一旦我们获得了对自我的符号处理方式的反思能力,即能够反思自我的元自我意识,我们才开始接近真正的自我。这是相当多的学者的共识,例如主持哥本哈根大学"主体研究所"的扎哈维,就竭力主张只有靠反思才能够及自我。②

布斯是反思自我的辩护人。有一次他应邀到某大学演讲,上台后声称自己是韦恩·布斯的兄弟,此人因病不能来,他来说一番不同意见,把学生和教师都听懵了,好一阵才回味过来:布斯在模仿苏格拉底,只是他玩的是自我反讽,借自己驳斥自己,最后才有可能证实自己。布斯去世后出版的《我的许多自我》(*My Many Selves*),再次讨论了反思作为复合自我的根本建构原则:反思不仅是文本风格,不仅是文本间性,而且是主体间性的具体表现。

讨论自我意识的学者,常引用萨特的一个有名的比喻:自我意识就像冰箱里的灯,灯一直装在那里,冰箱关起来工作时,不需要亮灯,只有当我们从外面

---

① Norbert Wiley, *The Semiotic Self*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 36.

② Dan Zahavi, "How to investigate subjectivity: Natorp and Heidegger on reflection", *Continental Philosophy Review*, 36/2, 2003, pp. 155-176.

打开冰箱查看时,才需要有灯照亮冰箱内部。[①] 那就是自我意识:只有从外面打开,才能发现它的存在。如果不打开检查自我,自我内部不需要自我意识才能工作。因此,在自我内部,不必也不能提供关于自身的证明,只有站到自我之外,才可能发现自我的意义。

问题是,哪个他人能代替我站到我之外,来打开自我这个冰箱,看到我的自我意识这盏灯?须知他人看我之心,正如我看他人之心,永远无法了解,而只有我自己渴望理解自我。因此,打开自我,反思自我的这个人格,不可能是他人,只可能是"元自我",即在更高层次上反思自我的自我意识。不是每个人都具有打开自己的"元自我"。

纳博科夫说,人的特点是"意识到在意识自我意识"(Being aware of being aware of being)。他解释说:"换言之,我不仅知道我存在,而且我知道我知道这点,我这才属于人类。"[②]这是对"自我元意识"非常深刻的表述。不过,对"人类"的每个成员,纳博科夫的要求太高了。能够时刻意识到他人与自我之外的世界的存在,随时在对之进行符号化,即把对他人和对世界的经验转化为意义,并且"我知道我知道我存在"的,是很少数人。

但是,纳博科夫的要求("意识到我在意识自我意识"),至少对某些人是应该做到的,例如对符号学研习者:自我问题,正是符号学应当解决的问题。

7. 文本身份

符号文本必须有社会性的身份作为支持,可以称之为文本身份(textual identity)。符号文本,是发出者自我的抛出物。本书第二章讨论了符号表意的一个基本原理:表意本身把被表述世界(不管是虚构性的,还是事实性的)"推出在场",表意本身是主体的一种带有意图的"抛出",而符号文本则是抛出后的意义形态。

符号文本的"文本身份",是一种重要的"型文本"(而作者身份大致是"副文本"),本书第六章第二节"伴随文本"讨论过,它们严重地影响意义解释。文本身份与发出者的身份有关,却并不等同。文本身份是相对独立的,是文本与伴

---

① Quoted in Norbert Wiley, *The Semiotic Self*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 91.

② Vladimir Nabokov, *Interview with BBC2*, London: BBC Listner, 1969, p. 5.

随文本背后的“文化身份”、社会地位，或“次体裁”范畴(subgenre)。这听起来有点抽象，看下面的具体例子，就不难理解。

没有文本身份，任何文本无法表意。不同的文本身份，要求对文本作完全不同的解释：没有五经身份的《礼记》是一批杂乱的文字合集；没有交通指挥身份的红灯无法要人服从；没有学校权威的铃声无法让学生回到课堂上去；没有帝王墓碑身份的“无字碑”，只是因为某种原因没有刻上字的碑石，并不藏有说不尽的秘密；没有广告身份的形象，只是一堆无聊照片；没有虚构身份的电视广播，有可能被当作现场真事直播；没有神圣身份的书，例如没有四书身份的《春秋》，只是鲁国宫廷的一些记事，王安石称为“断烂朝报”，就不可能微言大义。[①]

文本身份，不同于发出者的人格身份，人类文化中，文本身份经常比“真实”的发出者身份更为重要。符号文本很可能发出者阙如(例如自然符号)，或身份不明(例如民间故事)，或是一个制作集团(平话小说、今日的广告)，此时发出者的身份就无法确认，而文本身份变得更为重要。例如一首歌的词作者、曲作者、策划人、出品人、录音师、演唱者等身份，最后结合成歌曲的文本身份(例如“现代城市情歌”)，能直接影响听众接收的，也只是文本身份。

那么，文本身份究竟从何而来？是发出者赋予的，还是符号文本的社会属性加上的？应当说，文本本身是文化直接作用于符号表意的结果。一旦符号文本形成，文本身份就可以脱离发出者独立地起作用，体裁这种社会文化体制才是决定性的。一幅画，可以变成不同身份的文本，例如地方旅游业的宣传，例如某某别墅区的推销广告。文本身份，有超出发出者个人身份的维度，这幅图片设计者对此影响有限：它用在广告里，就是广告身份；用在旅游宣传，就是宣传身份。

歌的文本性别，通常并不是歌词作者的生理性别，这与小说、弹词等叙述文体有很大不同，那里的叙述者“我”经常与作者在性别上同一，至少读者的压倒性印象如此。叙述学家苏珊·兰瑟指出：“小说中的‘我’与作者‘我’有某种联系……读者把简爱这人物当作夏洛特·勃朗特作者自己的声音的形象。”[②]而

---

① 《宋史·王安石传》：“先儒传注，一切废不用。黜《春秋》之书，不使列于学官，至戏目为断烂朝报。”

② 苏珊·兰瑟：“观察者眼中的我：模棱两可的依附现象与结构主义叙述学的局限”，转引自《当代叙述理论指南》，北京：北京大学出版社，2007年，第225页。

歌曲中的性别身份很不一样，兰瑟称歌曲为“疏离式”（detached）文本，其作者与文本中“抒情我”性别经常完全不同。

因此，文本身份是符号表意的社会维度：一种化妆品广告，产品市场目标是女性，第四章讨论的“意图定点”，落在白领女性消费者。这就规定了它的文本身份是女性广告。这种文本身份，实际上都不取决于发送者（广告设计者、广告公司与电视台工作人员），与他们的性别或意图都无关。商品的文本身份取决于文化的“预设”机制：消费主义、阶层分野、符号价值、性别偏见等等。

叙述学家费伦举的一个例子，很说明问题：“大学教务主任写给全体教师的一封信，规定了呈交成绩单的特定日期，人们禁不住会说这番话语中没有声音，说话者是一台官僚机器……我们识别出那种声音，不是因为我们识别出那份信的作者，而是因为社会存在，我们在其他场合听到了那个声音对我们说话。”[①] 费伦说，这是与“个人声音”相对的“社会声音”，也就是文本身份。在这个例子中，文本身份是“上级公文”。

版本学家认为不同版本有完全不同的文本身份，手抄本、初版本、签字本、盗版本，虽是同一“文本”，却有完全不同的意义价值。同样一篇文本，基于不同的教学目标，被赋予了不同身份。特定系统中的文本，有完全不同的身份，例如“必读”、“样本”、“例文”、“延伸阅读”、“参考书”、“课外自由阅读”等，它们的地位完全不同。

文本身份，与自我的身份一样，有群体（人际）、种族、社会、阶级、性别等范畴。这些身份与接收者身份比较靠拢，“人以群分”（togetherness），实际上是以意义方式区分。崇拜某种经典的人，喜爱某种电影的人，喜欢某种网上交际的人，喜欢某种麻将牌戏的人，信奉某种观念（如 UFO）的人，喜欢“闪游”的人，他们走到一起来的原因，是对某一类符号文本身份的认同。因此符号文本的身份，与接收者身份趋同效果，比发出者身份更明显。

性别理论专家里弗在研究儿童游戏后得出结论：人类文明往往让“男孩子培养了扮演广义他者角色的行为能力，女孩子发展了扮演具体他者的移情能

---

① 詹姆斯·费伦：《作为修辞的叙述：技巧、读者、伦理、意识形态》，北京：北京大学出版社，2002 年，第 19 页。

力"[①]。这不仅表现在男孩与女孩身上,更表现在他们热衷的游戏的"身份"上:用本书第十三章中讲述的"标出性"理论来说,"女性"游戏身份往往是具体的阴柔,而"男性"游戏身份却往往不具有明确的性别特征,是"非标出"的正项。

因为符号发送有时空跨度,符号文本的身份,相对独立于原先的发出者。把文本身份分类,就会发现文本身份与发出者的身份有联系,但表现方式非常不同:文化身份如体裁,风格身份如文体,社会身份如性别,历史身份如时期,工艺身份如版本与制作,伦理身份如是非犯忌。文本身份是符号文本在文化中的定位,也是它对文化的依托。而文本发出者与之可能有联系:俗文学的作者很可能是俗人,民歌的唱者很可能是乡野男女,但是我们看到,文不必如其人,解不必如其文。

文本身份可以比发出者身份更加复杂。我们不知道兰陵笑笑生的身份,哪怕真是徐渭所作,徐渭也只是"扮演"了兰陵笑笑生。但是《金瓶梅》的文本身份比这些文学史猜谜更复杂。此书《词话本》、《全本》都有多种手抄流传;唱词与平话风格混杂,市井生活与隐晦描写相间,甚至方言都出自多处地域,诗词有多处来源。文本身份之复杂,使作者身份追溯难上加难,以至于不可能。幸好苏轼说:"赋诗必此诗,定知非诗人。"写诗者的身份,不等于诗的身份。

甚至,文本身份与作者身份会完全冲突,例如歌曲、电影、游戏等,都有相当明显的"性别身份"。[②] "男歌"是男对女唱的歌;"女歌"是女对男唱的歌;"男女间歌"是男女互唱的歌;"既男又女歌"即男女通用的歌;"非男非女歌"是没有明显性别身份的歌。可以看出这些歌的性别身份,与发出者的主体意图有一定关系,因为人的性别倾向就有这五种(male, female, both, intersex, non-sex)。[③] 但是文本性别与创作者的性别身份,没有相应的关系。男性词作者、谱曲者、出品人,完全能写出"女性歌",许多宋词作者就是"为歌女写曲",而歌曲演唱者(歌曲文本发出的最后环节),往往给予歌曲文本赋形性别身份:歌曲文本性别身份之复杂,可见一斑。

---

① Janet Lever, "Sex Difference in the Games Children Play", *Social Problems*, April 1976, p. 481.

② 以下关于歌曲文本性别的讨论,参见陆正兰:"论歌词的文本性别性",《贵州社会科学》2010年第10期。

③ Anne Fausto-Sterling, *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*, New York: Basic Books, 2000.

文本性别身份常常携带着社会对性别身份的处理方式，而这些处理方式常常是人们觉得自然而然理应如此，这种价值身份，远非“创作主体”所能控制。还是从歌曲的例子来看。“女歌”往往包含着社会对女性的各种期盼、想法、偏见（例如女性必须温柔体贴、善解人意、独立而不傲慢，女性必须美丽，女性最好年轻等等）。这些并不一定是歌曲制作集团（符号的发出者）有意为之，不一定他们有意识地安排。符号文本往往是社会的产物，文本身份往往是在文本产生之前就已经决定。

符号接收者，往往从文本中发掘出文本表面层次掩盖着的深伴随文本，即文化和意识形态控制。例如“无性别歌”（动员歌、宣传歌、公司企业歌、校歌等），不一定是真正的无性别。如果接收者对性别控制敏感，往往可以从中发掘出潜藏的性别身份。因此，文本性别，往往比符号发出者的主体性别更具有“流动性”，更明显地形成一个从极端男性到极端女性的多样变体连续带，而不至于如发出者那样过分固定于“自然规定”与社会认同。

例如，对既男又女（androgyny）的生理身份，社会容忍度很低，在文本身份中，却相当常见而自然。在歌曲中如此，各类广告中，各类衣装中，甚至各种社会角色中，都很常见。人具有本质的生理性别，往往把他们的性别身份强行决定，而文本身份却更依靠社会文化，因此更加多变。

那么，作者身份与文本身份，到底哪个创造了哪个？斯图亚特·霍尔在谈到文化身份既“存在”（being）又“变化”（becoming）的特征。虽然每个人都与一群人共享着源自祖先文化的集体自我，但文化身份“绝不是永远固定在某种本质化的过去，它们要屈从于历史、文化和权力的无休止‘游戏’”。因此霍尔将主体建构看作一种变动的过程：“我们先不要把身份看作已经完成的，然后由新的文化实践加以再现的事实，而应该把身份视作一种‘生产’，它永不完结，永远处于过程之中，而且总是在内而非在外部构成的再现。”[①]自我不可能完成，因为人需要不断与世界与他人建立意义联系，而这种意义表现的文本身份，会对自我进行不断地重新塑造。**因此，不是作者身份建造文本身份，而是文本身份构筑作者身份。**

---

① 斯图亚特·霍尔：《文化身份与族裔散居》，载罗钢、刘象愚编：《文化研究读本》，北京：中国社会科学出版社，2000年，第211、208页。

新历史主义者格林布拉特详细讨论过文本身份的“自我塑形”(the forming of self)作用。他研究了英国文艺复兴时期的六位作家，从莫尔到莎士比亚，他指出这些人的自我塑形是通过他们在各种文本中采取的身份。这些作家不断回到特殊的个体生活场景中去，“回到男男女女每天都得面对的物质需求和社会压力上去”①。他把自我的这种文本身份化方式称作“即兴运作”(improvisation)，即是把自我融入到周围文化限制中的一种方式，“能够让大多数人适应一种既定的文化，同时也让自己参与其中”。

格林布拉特写了英国伊丽莎白时期传奇式人物罗雷爵士(Sir Walter Raleigh)的传记：罗雷此人不断用文本身份进行“自我戏剧化”②，在诗歌、书信、游记中，扮演出一个个角色。其文字中有大量“戏剧性”成分，而正是这些文本身份，构成了罗雷的“自我形塑与再现”③。这不仅是因为我们现在只有从这些文本窥见罗雷，而是罗雷本人当时就靠这些文本塑造自己：对社会，对历史，这些文本身份及合成的“符号自我”，比他的真实自我更为重要，况且舍此我们无法了解他的真实自我。

文本身份比个体自我其他活动所采取的身份更为长久，对自我的“塑形”意义更为深长。这就是为什么对文本身份的研究具有特殊意义，构成一个重要的符号学课题。广告设计者，就经常遇到文本身份与(代言人)人格身份，与商品品格的配合难题。例如 Rolex 手表，须选费德勒代言：精、准、有风度、瑞士人。

在社会剧变时期，个人身份出现了问题，失去选择的自由度。这时候就出现文本身份的集体追求。崔健的摇滚就是重建身份的努力，通过文本身份重建来寻找个人身份：中国的第一首摇滚《一无所有》，表层文本身份是情歌，深层文本身份却是精神追求。“文革”的狂热，接着是经济的大转型：时代迅速变化中的一代人，身份落入空无。“于是，崔健就这样展开了自己与时代的对话。这里已

① Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980, p. 5 - 6.

② Stephen Greenblatt, Sir Walter Raleigh: *The Renaissance Man and His Roles*, New Haven and London: Yale University Press, 1973.

③ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980, p. 2.

经不仅仅是'我与你'的爱情问题,而是一种存在身份定位意义的追问。"①

另一个比较生动的例子是电影《海上钢琴师》。轮船从一港口到另一港口无休止地穿梭,像一种不断重复回归的身份,标示了这个自我与世界之间的结合点,使混乱趋于秩序化。他的演奏辉煌灿烂,多变的音乐文本身份,给予这个自我充分的支撑。音乐生命随着轮船的旅行在"重复"空间里延续。甚至在暴风雨摇撼轮船时,或轮船即将沉没的时刻,这个人也依然在弹着钢琴。音乐文本身份是短暂的,却是切实的。这位生来从未下船的钢琴师,象征了一个不与社会接触,靠文本身份维持的自我。② 这个自我,可能是幻觉,却是一个暂时稳定的自我。电影结尾时,这位钢琴师决心与旧船一同沉入海底,因为除了这个艺术文本身份集合以外,他别无自我。

8. 普遍隐含作者

本章第三节说过,身份的集合构成自我;文本身份也可以构成一种主体,并不一定真会有此人格主体。虚构作品,历史描述,档案积累,都能给我们足够身份材料,或是提喻,来构建一个复杂人物,从历史书《三国志》加以集合的一个"曹操",也有别于真正存在过的曹操;文本主体福尔摩斯、林黛玉,也是拟主体。当我们把一个个特殊的身份综合进一个发生过程,我们对这些"主体"的了解甚至多于了解一个真正存在的主体。新版电视剧《红楼梦》林黛玉"裸死","了解"林黛玉的观众认为"绝对不像"(他们心中的)林黛玉。

这很有点类似歌迷、影迷、球迷等"粉丝",从大量零星材料八卦"星闻",建构崇拜对象。虽然不是真实主体,对他们来说,却比真实主体更重要。我们可以把这种身份集合成的主体,称为"拟主体"(建议英译 pseudo-subject)。拟主体并非真的主体,因为他没有意指能力,也没有责任能力,只是一个意义解释的构筑。

布斯提出的"隐含作者"(implied author)理论,实际上就是从小说文本中寻

---

① 王岳川:《中国镜像:90年代文化研究》,北京:中央编译出版社,2001年,320页。

② Rosa Stella Cassotti, "La leggenda del pianiste sull'oceano: Narration, *Music and Cinema*", *Music, Meaning & Media*, (eds) Erkki Pekkila et al, Helsinki: International Semiotics Institute, 2006, pp. 38-44.

找作者身份，从而构筑一个与作者的自我相仿的拟主体，一个假定能够集合各种文本身份的出发点。布斯是在《小说修辞》这本名著中提出这个概念的，至今叙述学界无法摆脱，却一直没有讨论清楚此概念。集法国叙述学之大成的热奈特坚决抵制此概念，[①]甚至布斯在提出这个概念四十年之后，在八十五岁高龄去世前最后一文中，依然要为此概念的必要性作自辩。[②]

隐含主体到底是否是一个真正存在过的人格？布斯，以及至今讨论小说隐含作者问题的人，至今没有论辩清楚。布斯一直坚持隐含作者，与生产文本时的作者主体（可以称为执行作者）重合。也就是说，隐含作者具有在文本生成时，哪怕是暂时的、特定时空中的主体性。布斯认为这个人格是存在的。这个拟主体可以是作者的"第二自我"，也就是说，在写作这本小说时，与文本中各种价值的集合是一致的。这样一说，隐含作者就有了真实的自我作为源头。

这个假设，即真实自我（哪怕是发出文本时的瞬时自我），与隐含自我（文本身份引申所得的类自我）应当重合，却没有可能证明，实际批评操作中也无助于事。应当说，执行作者与作者自我有关，是作者在写作时用的一个身份；而隐含作者取决于文本品格，是各种文本身份的集合。因此有论者认为这样找出的主体，不是"存在"，而是"文在"（texistence）。[③]

至今，隐含作者只是（小说或电影的）叙述学研究中一个概念，从符号学来说，这个概念不限于叙述，任何文本中，各种文本身份能够集合而成一个"拟主体"。只要表意文本卷入身份问题，而文本身份需要一个拟主体集合，就必须构筑出一个作为价值集合的"隐含发出者拟主体"，即"隐含作者"。本书认为这个概念可以扩大到所有的符号文本，这时候可以称作普遍隐含作者。

钱锺书指出："以文观人，自古所难：嵇叔夜之《家诫》，何尝不挫锐和光，直与《绝交》二书，如出二手。"[④]"人之言行不符"，未必即为"心声失真"。"常有言

① Tom Kindt and Hans-Harald Mueller, *The Implied Author: Concept and Controversy*, Berlin: Gruyter, 2006, p. 119.

② 韦恩·布斯："隐含作者的复活：为何要操心？"，《当代叙述理论指南》，北京：北京大学出版社，2007年。原书（*A Companion to Narrative Theory*, Oxford: Blackwell）出版于2005年，布斯于该年10月去世，因此这是布斯一生最后一文。

③ William Lowell Randall & A Elizabeth McKim, *Reading Our Lives: The Poetics of Growing Old*, New York: Oxford University Press, 2008, p. 95.

④ 钱锺书：《谈艺录》之四八《文如其人》，北京：三联书店，2007年，第426页。

出于至诚，而行牵于流俗。蓬随风转，沙与泥黑；执笔尚有夜气，临事遂失初心。不言衷者，且唯言哉，行亦有之。”①写作或其他表意，背后有隐含主体，重述一遍：文本身份，背后有“符号主体”支撑，真实的作者，我们无法了解，也不必了解。因为“以文观人”实在太难；“如出二手”是正常的事。文本身份是文本的“社会资格”，而符号主体，则是这些文本身份集合起来形成的一个拟主体，只要不讨论作者的意图意义，我们完全可以讨论“拟主体”身上的社会文化价值集合。而且，这个符号自我，是普遍的，是任何符号表意活动后面都存在的。走进一座豪华百货大楼，或是一所草根农贸市场，都能感到这样一个隐含主体迎面而来欢迎我们。

例如一座楼盘的设计，作为符号文本，同样会有体现其价值集合的楼盘“隐含作者”价值，是“当代社会的精英分子”的贴心人。因此楼盘高档但不豪华奢侈，设施现代但不炫富，有游泳池和健身房讲究生活质量，关怀家庭关心生态环境。这个特殊符号自我，在向适合的男人女人说话。

这些文本身份集合构成的拟主体，与房产开发商这真正的主体，或许有关系，更可以毫无关系，不管如何，与这个楼盘的隐指作者拟主体没有必要建立某种联系——只有给房产商写传记的人，才关注甚至构筑这种联系。

① 钱锺书：《谈艺录》之四八《文如其人》，北京：三联书店，2007年，第429页。

第十七章　当代社会的符号危机

1. 后期现代的意义方式

当代社会的符号泛滥，已形成一个迫在眉睫的危机。[①] 本书讨论的不是可有可无的理论游戏，而是人类面临的重大文化问题。本章要避免被当作危言耸听的空谈，就必须从符号活动的原理说起。当我们用这些原理来观察当代社会文化生活时，我们就不得不面对一些无法规避的重大矛盾。如果看不到缓解这些矛盾的办法，我们面临的将是符号危机越演越烈，到一定时刻，将威胁到人类文化本身的生存。

很多文化学者从二十世纪八十年代就开始使用“后期现代”(Late Modernity)这个术语描述当今社会。例如哈贝马斯、吉登斯、吉恩等。“后期现代”与“后现代”，不只是两个术语的区分，而是对当代文化的两种不同看法。

进入二十一世纪后，不少学者用一些其他术语来代替“后现代”这个争论太多的概念。德国社会学家贝克(Ulrich Beck)称当代为相对于“初始现代性”的“第二现代性”[②]；波兰社会学家鲍曼(Zygmunt Bauman)称之为相对于“固态现代性”的“液态现代性”，或是相对于“沉重现代性”的“轻巧现代性”。[③]英国“人类地理学家”瑟理弗特(Nigel Thrift)称之为相对于“硬件现代性”的“软件现代性”。[④] 如此等等，不一而足。这些术语大部分是描述性的，强调变化而不强调断裂，接近“后期现代”之说。

笔者认为，至少对本书讨论的课题而言，“后期现代性 vs 前期现代性”的对比展开，比“后现代 vs 现代”更能清楚地说明问题。尤其是，在哈贝马斯说的“现代方案”远远没有完成的时候，大谈断裂鸿沟对面的后现代，不仅对不上号，

---

① 最早提出“符号泛滥”的，是蒋原伦，见其“符号泛滥：当代审美文化剖析”，《天津社会科学》1995 年第 1 期，第 65－70 页。

② Ulrich Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity*, London: Sage, 1992.

③ Zygmund Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity, 2000.

④ Nigel Thrift, *Knowing Capitalism (Theory, Culture and Society)*, London: Sage, 2005.

甚至出现理论误导:中国社会目前的转型,虽然有大量后期现代性成分,也有大量前期现代性滞留。虽然本书并不把中国当代文化作为特定分析对象,但笔者也希望本书的讨论,适用于当今中国。

本章的目的是发展其他文化学者可能没有充分讨论的一个问题,即符号泛滥引发的意义危机。这个危机出现在现代社会进入后期时:它在现代已有端倪,只是到当今更加发展,以致达到危机程度。

前期现代,人们有对理性和知识,有对人类主体的信心,认为理性与自我认识,将使人类不断趋向完美。当时盛行的是各种"解放哲学"——旨在把人类从各种不自由的索缚中解放出来的哲学。后期现代则是符号泛滥的时代,人们虽然并不完全明白自己生活在符号的洪水之中,他们也感觉到压迫的源头不明。哪怕他们弄清自己是符号的奴隶,牢房却是天鹅绒的,屈从也是享受型的,人很难从自己"自由"使用的符号中解放自己。

前期现代的社会控制方式,倾向于福柯所说的强制性"全景控制",道德叙述、意识形态,是补充性的"软方式";而后期现代社会,趋向于在元语言上控制解释方式,文化机制调节的是符号意义,人只是在符号消费的伴随文本网络中"自愿"地站位。

前期现代的生产象征是大体积重型工业生产物质,大量雇员,以及与之配套的巨无霸管理机构;后期现代性则以符号方式管理欲望符号生产,具体操作受控于信息、电子化与数字化。

2. 当代符号危机的四个特征

本书第二章第一节,列出符号表意的第一条规律,就是"意义不在场是符号过程的前提"。某种符号大量出现,就证明社会严重缺少某种意义。那么当代的符号泛滥,证明什么意义不在场呢?

改革开放前,泛滥的是生产符号:钢炉前火花飞溅,镰刀下麦浪金黄,肌肉发达的工人,红光满面的农妇。从东柏林一直到平壤,同样的"生产"图案雕像填满每个角落:从票据到电影片头,全是工农兵。表面上看,这是对工农阶级作为生产者的赞颂,实际上恰恰证明这个地位之阙如:正因为工农在生产中得不

到应有报酬，缺乏辛苦劳动的动力，就必须用符号提供荣耀来推动物质生产。伦敦白金汉宫前的维多利亚女王纪念碑雕塑群，也有类似的工人和农妇雕像，护佑着大英帝国之狮。那正是马克思描写的农村赤贫沦为无产阶级，而工人阶级"绝对贫困化"的时期。有了这样的符号，工农业产品就不再是商品物质，而是人们没有看到的意义："劳动神圣的结晶"。有了如此意义，人们对于产品质量的低劣，数量的匮乏，也比较容易容忍。

"符号补缺"，在过去年代就已经很明显，现在局面更甚多倍。只不过所缺之物倒了过来：现在是消费主义时代，供给能力远远大于需求。但是现在竞争的输赢，企业的生死，起决定作用的却不是质量，而是在商品或服务上添加的符号价值，因此找准缺口，是成为成功还是失败的关键。

符号添加值分成两个部分：一是艺术添加值，主要是设计、包装、出售方式的美观，让人感到赏心悦目；另一部分是虚荣添加值，即品牌、潮流、时尚、"格调"，给人社会地位意义感觉。商品的艺术化，并不是艺术。艺术添加值，也是符号实用意义的一部分。本书第一章第七节讨论过，符号的实用意义是可以度量的，甚至是可以折算成价格的，而艺术意义不可度量。

添加值并不进入使用，只是使商品增加了原来没有的价值，从而可以"增加消费"。只要社会有超出温饱需要的冗余购买力，就会给"品牌商"创造添加值的机会。虽然说消费者是上帝，市场最忌讳让消费者做主人。要控制消费的走向，不仅要煽动物质消费的欲望，而要勾起对本品牌特殊的添加值的向往，这就是广告帝国兴起的原因。广告很少说产品的质量。广告真正花大力气做的是虚荣添加值的连接。用之不疲的公式是，产品用某某明星作为"形象代理人"；开此车就能如明星般吸引美女；用此剃须刀就沾上了名家仙气；喝彼啤酒也能得到赢家福气。用某某名人"在电视上用过"的产品，就与此名人处于同一格调，享受同一品位。

因此，广告泛滥，广告竞争，符号指向的缺场的意义，是消费欲望：广告的存在和繁荣，是消费意愿不够的有力证明。在当今，"大众购物意向"成为经济健康的主要指标，"消费潜力"成为市场的救星。广告展现的不是欲望，而是被诱惑之美，是购买后的幸福。广告背后不在场的意义，是社会不嫌多的欲望，**当代符号危机的第一个特征，是无限度地追求对欲望的欲望**，这是一种伟哥文化

体制。

这个结论或许是我们所始料不及的，我们总认为这个时代，是个“人欲横流”的时代，这个社会最不缺的似乎就是欲望：人人都在追逐利益最大化，追逐享受和奢华。应当说，如此估计“人心不古”，绝对正确。但对于急于出售商品与服务的资本而言，顾客的欲望却是始终不够多不够强。购买欲，才是财富中的财富，是市场最终的救星。

从最近的这次金融危机就可以看到，能够把世界经济从危机中拯救出来的，不是生产，而是消费，更重要的是符号消费。我们作为生产者，只能给国家，给全人类增添麻烦：我勤勤恳恳做一个提包给自己挎，提包厂就不得不少生产一个提包，提包工人就多一份失业的危险，经济危机就更深一层。但是我如果多买一个提包，我就是在为恢复经济做一点贡献。如果我像当年的菲律宾总统马科斯夫人那样有一千双鞋，只要钱不是像她那样贪污来的，我就应当得到各国首脑共同颁发的一枚勋章。归根到底，铺天盖地的广告，规劝我们赶快去做的，不就是买了一个提包、再买一个提包吗?

如果我决定再买一个提包，我周围不断闪亮的文本在一再提醒我，人们正在等着我挎这个提包，因此我买的提包必须有炫耀的价值，不在于美观好看，而在于昂贵的牌子：满街的人，全办公室的人，正等着我露出提包的牌子。皮包的实用或美观，使用性或艺术添加值，救不了这世界，“品牌价值”才能。一个顶级名牌提包，比一个美观耐用的提包，贵一百倍，几乎抵上一辆汽车。因为“品牌”不是料布，不是皮革，不是做工，甚至不是标牌，总之，不是投入的劳动量，而是纯粹的“符号”，一个没有形体，但是完全能度量其价值的“感知”。

要决定品牌符号的价值，测试很容易做。我拿两个提包，把牌子换过：于是一个成了真货假牌子，另一个成了假货真牌子，两个提包我开出同样价钱，而且我把作假情况全部告诉顾客，任凭他们挑选。绝大部分人会选择“假货提包真牌子”。消费者都知道牌子比货值钱，货可以是假的，提供最明显感知的商标招牌必须是真的。

我的这个实验，实际上正是西方跨国公司多少年来的策略：它们关掉在西方的工厂，以避免给职工高工资高福利，转到第三世界“血汗工厂”生产名牌，卖给全世界。也就是说，我们高价买来的名牌商品，哪怕是从西欧商场买来的，也

都是上面说的“假货真牌子”。只是从这个公司集装箱里拿出来的，就可以说成是“真货真牌子”，理直气壮卖高价，让全世界的时髦人群疯狂抢买。

西方左翼理论家攻击跨国资本主义的，正是在这一点上。奈奥米·克兰轰动性的名著《反商标主义》，干脆把名牌公司称作“品牌恶霸”(Brand Bullies)，书名上就扬言要瞄准它们开火。[①] 这些西方左派不是在为东西方顾客争取正义，或为东方低工资工人说话，而是为受到失业威胁的西方工人呐喊：他们争取福利的难度现在大多了。

经济增值的压力，必须靠加大消费量才能缓解。物质消费总是有限的：在衣食无忧之后，吃得更多更好，只能增加肥胖症危机；穿得更加整齐，只能显得“没风度，没有品位”。这不是说现在已经没有挨饿的人，挨饿的民族，也不是说没有超时工作的劳工，而是这些人正在减少，不是对人类未来的主要威胁。越是“社会下层”，肥胖症越严重，就是一个说明。

中国人，任何第三世界工人(实际上可以说任何人)，作为生产者招人恨，受到每个国家的贸易保护倾向排挤，作为“名牌奢侈品消费者”，才让全世界感激。我们作为人的生存价值，在于符号消费。二十年前，人们把“奢侈浪费”的人称为“物质主义”(Materialism)。1985 年歌手麦当娜有一张标题有意唬人的单碟，叫做“物质女郎”(Material Girl)，当时被称作“美国文化堕落的象征”。相比于当今中国“不买最好只买最贵”的“名牌女郎”(Brand Girl)，25 年前的麦当娜，真是生活在“纯真年代”。

当代符号危机的第二个特征，是娱乐迫使意义在场结束。近年来各种莫名其妙的“吉尼斯世界纪录”接连产生。印度歌手连续唱歌 80 小时，尼泊尔兄弟连续握手 19 小时，六个荷兰人玩同一电子游戏 50 小时，西班牙番茄大战，叙利亚做出 135 平方米的甜糕，等等。这种无害的玩笑，人类一直有此类冲动，但只是在所谓“狂欢”场合，增添幽默情趣。现在娱乐却成了社会发展的必须，拉动内需的最好招数。

看到有多少机构在挖空心思想出娱乐新花招，真是令人感慨：重庆市举办“万人火锅宴”，扬州“千人麻将赛”，马鞍山自称“中国浴城”。电视台上的娱乐

---

① Naomi Klein, *No Logo*, *Taking Aim at the Brand Bullies*, Toronto: Random House Canada, 1999.

节目，选秀节目，多少人热衷观看，一日不能落下。都说现代社会“时间就是金钱”，显然只是对出租车司机、冰淇淋店主而言的。对绝大部分人，不嫌多的是空闲。必须让人们用时间来消费，才能实现人的价值，全人类娱乐狂欢，就是用各种名堂制造时间消费。

或云，身处这种娱乐社会，高兴的是百姓大众，何妨一笑置之？旅游投入的资金毕竟还是有限，让人民高兴也是应当的，作为符号学课题，也很有趣，至多是本书第十二章说的以假作假，可以“莫逆一笑”。美国社会学家波兹曼的名著《娱乐至死》，[①]近年中译出版之后给中国学界一定的震动。但是此书出版于1985年，主要是指责电视文化代替了文字文化，而电视过于娱乐化，一切都成了好玩的表演，世界上任何严肃问题，都无法再吸引人们的注意。

今日我们面临的局面，显然不再是波兹曼说的局面：现在我们面临的，不是严肃问题娱乐化，而是娱乐成了最严肃的问题；不是电视文化愚蠢，百姓不再关心重大问题，而是整个人类经济不得不靠娱乐来拯救。

社会把娱乐当作认真的事业在做，全世界都认真地从事游戏符号活动，那么这些符号游戏指向了一个什么缺失呢？究竟是什么意义不在场，使大家都来玩娱乐，期盼娱乐解决当前世界面临的问题呢？娱乐的特点，是除了当下的快乐，表面上没有其他意义。它并不指向一个意义的持续缺场，他的目的只是愉悦的当场实现，过后即忘，让接收者不再作无限衍义。娱乐是为娱乐而娱乐，除了娱乐本身无他物。但是它不像艺术那样，反过来指向文本自身的价值，娱乐的游戏文本本身没有价值。因此，娱乐是符号的崩解融化，是意义的在场接受与即时结束不再延伸。

当代符号危机的第三个特征，是表意时空距离的消失。本书第二章第七节讨论过“符号传送时空距离”，我们对事件的理解，无法脱离我们自己身处的语境，以及事件发生的时空语境。一个解释者，应当努力去回溯源头时空对事件的限定。但是后期现代的传媒，有一个极大的特点，就是吉登斯曾经详细论述的“时空脱节”[②]：在前期现代世界，时间与空间都是以实在方式出现，例如邮班

---

① Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death*, 1985. 中译本波兹曼：《娱乐至死》，桂林：广西师范大学出版社，2009年。

② 安东尼·吉登斯：《现代性的后果》，南京：译林出版社，2000年，第14页。

船到港时间，或是驻某国的记者赶到现场并赶回来发电文的时间。

而到了后期现代社会，电子传媒够及几乎每一个人。但是借传媒了解事件，不可能完整地重建事件的时空语境。时间被一统化，空间与本地性被严重忽视。在后期现代社会的传媒中，所有到来的消息，都以并置方式出现，像一堆信息的拼图。在统一化的世界时间中，事件失去了表意的时空距离，也就失去了原有的本地文化条件，语境冲淡到几乎消失的地步。例如，来自阿富汗的消息，与来自巴黎郊区的消息，读起来就像来自同一个地方。它们发生在同一个虚拟空间之中，全部塌缩到一起，实际上成为同一个文本。

时间本身就是现代性的一部分，现代化就是时间的不断加速，现代性就是时间的历史。一旦时间本身同一，空间就向"非地点"消失。此时，"共时并置"就成为事件的呈现方式。在这个空间扭曲的虚拟时空中，距离实际上是反置的：我们对远方的政界运动界娱乐界各种名流的了解，远远超出我们对网吧邻座的了解；我们对于国际电影明星的生活，兴趣远远大于隔壁邻居的生活。传统意义上的在场/缺场，被颠倒过来。

当代符号危机的第四个特征，是"反弹单轴化"。用本书第七章讨论双轴关系时举的例子：我要装修房子，就面对用什么风格的意义问题。除了考虑我的财力，工匠的能力，最重要的是我想取得的效果。在传统社会，这不是问题，组合规定非常强势，士大夫家、乡绅家、百姓家，内外如何装修已经分别作好规定，聚合轴操作极其窄幅，装修者没有多少可挑选的余地。《礼记·坊记》说："夫礼者，所以章疑别微以为民仿者也。故贵贱有等，衣服有别，朝廷有位，则民有所让。"哪怕一个堂阶，《礼记》规定"天子之堂九尺，诸侯七尺，大夫五尺，士三尺"；一直到清代，《朝庙宫室考》中还特别强调词中的符号意义："学礼而不知古人宫室之制，则其位次与夫升降出入，皆不可得而明，故宫室不可不考。"这明显是针对民间商人阶级的。

在前期现代社会，装修项目的可选性多了一些，但依然相当有限，各个社会阶层、社会集团，都有约定俗成的"语法"，不能让"暴发户"、"附庸风雅"、"小布尔乔亚"等坏了规矩；而在后期现代，这些"非贵族"范畴已经不存在，每个人自由选择：不仅选择轴宽，而且宽度不断疯长。对于大部分人，选择自由到无法自己找到一个"自己的风格"。在眼花缭乱的选择可能中，只能取用社会一致公认

的标准。例如大部分人都选择挂顶、吊灯之类的“宾馆式”装修,要考虑的只是几星的豪华差别。

我们面对的整个社会,像一个开放的大商场,挤满了无限的选择。这当然不是假定所有的选择对每个人都同样开放,很多人可能以价廉物美为第一选择考虑。但是“选择悖论”的确是这个符号泛滥时代的特征。有测试证明,面对几种品牌,消费者对自己的挑选有信心;一旦面对几十种品牌(五十种牙膏、五十种奶粉、五十种汽车),消费者对挑选本身感到畏惧。他没有自己的标准,只能跟着广告走,或者跟着舆论走,挑选听说过的牌子:从毛巾到旅游,无不如此。而这个社会为了让生产不断膨胀,尽可能推荐人们符号价值多的商品。[①]

既然我们作为社会人,主要作为消费者存在,我们就更为依赖生活中无数的组合关系。符号体系的构成,不是社会组织的抽象,而是其具体化。符号创造再现方式,然后社会紧跟,就如宾馆与住宅的联系。后期现代社会的选择中,我们看起来自由的,表面上没有任何权威能把意义标准强加于我们身上。但是我们没有选择的意志或能力,就只有采用社会提供的现成符号意义。如果我们不想被人视为“落伍”的话,只有接受事先安排的解释。

生活经验不是一个个组合段单独存在,而是许多“意义”互相牵制,构成一个看来似乎有意义的“人生叙述”。在传统社会,组合的社会规约(八字相配、包办婚姻)剥夺了个人自由,也省却了选择与后悔的烦恼;在前期现代社会中,门当户对,社会集团的内部利益联姻,简省了选择过程;一旦到了后期现代社会,似乎择偶是绝对自由。尤其生育意愿降低,男女分工不明显,选择可能似乎是无限。实际上选择一开始,自我意志就被推上审判台,各种隐蔽的“讨价还价”,让我们无所适从:任何选择都是一种后果惨痛的考验,让我们意识到命运能让我们掌控的范围之窄小。

在这个围绕单轴旋转的社会中,没有家族或社区联系,没有对第三方的义务,人与人只是陌生人,互相之间只有所谓“公民冷淡”。而且,没有预设的社会联系,面临的选择段就宽得无法掌握,选择就只能是机遇选择,即没有预设意义的纯然选择,作为选择主体的自我,只是自由状态的飘浮。越是封闭的系统,由

---

① Barry Schwartz, *The Paradox of Choice*, New York: Ecco Books, 2005, p. 8.

于元语言单一，越能“解决”如何生活的问题；越是开放的体系，元语言组成复杂化，越是无法提供答案。符号泛滥的结果是形成“选择悖论”（paradox of choice），即“过度开放后的自动封闭”。

生活经验的严重无序状态，证明克尔凯郭尔所说的“焦虑是自由造成的晕眩”之言极为真切。[①] 在无序中，偶然的选择组成的并置组合段，只能靠个体加上一个至少暂时具有说服力的解释。这样，后期现代的人生，只是一系列勉强兼容的片断，最大的可能也只是暂时的可信度。很像延续许多集的肥皂剧，兴趣散乱而片断，远非现代时期充满因果延续的“大河小说”（roman de fleuve）格局。[②]

3. 从异化劳动、异化消费，到异化符号消费

后期现代，是符号泛滥时代，从而出现了上面列出的四个当代符号特征。为什么后期现代的人，要群体追逐符号价值呢？为什么他们看不出这些符号泡沫是空心的？他们自己没有选择能力吗？原因是当代人自己也没有感觉到的符号消费异化。

马克思在《1844 年经济学哲学手稿》中，借用德国哲学的观念，提出“异化劳动”（alienated labour）观念：“工人把自己的生命投入对象，但现在这个生命已经不再属于他，而属于对象了。因此，这种活动越多，工人就越丧失对象。凡是成为劳动产品的东西，就不再是他自身的东西。因此，这个产品越多，他自身的东西就越少。”[③]工人在劳动中得到的是自我的否定：劳动强加于工人，使他们丧失自我，这是劳动的异化。

本书第七章讨论了选择是一种意义行为，而且选择牵涉到符号的双轴关系。我们从符号学角度观察当代人的生活，可以发现，这双轴关系在当代发生

---

① Soren Kierkegaard, “Anxiety is dizziness of freedom”, *The Concept of Anxiety*, Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 43.

② “大河小说”，是现代小说的一个典型种类，往往是一个家族世代的描写，用多部长篇延续写成，例如左拉 20 部长篇小说集合《卢贡-马卡尔家族系列小说：第二帝国时期一个家族的自然史和社会史》、高尔斯华绥的《福赛思史家》。

③ 中共中央马恩列斯著作编译局译：《1844 年经济学哲学手稿》，北京：人民出版社，2000 年，第 52 页。

了畸变。应当说当代社会与传统社会相比，最大的特点是宽轴，给个人性的选择和解释更大的余地，但是由于符号泛滥危机，当代社会的人越来越倾向于单轴行为，即是放弃选择，放弃聚合轴操作。而这一切源于文化元语言的缺损，源于自我的选择和评价标准的丢失。这样，消费也在无选择中成为异化的意义活动。

二十世纪六十年代一些论者（例如贝尔，例如弗洛姆）已经提出"异化消费"（alienated consumption）的观念，即永不满足、永无止境的消费欲望。[①]"欲望"是相对于"需要"而言的，"需要"是所有人作为同一物种的成员所应有的东西，"欲求"则代表着个人趣味和喜好，它进入了心理层次，因而是一种无限的需求。异化消费意味着为"消费而消费"，以消耗、抛弃、更新为消费的实现，追求的是心理满足，因此是消费商品作为一种符号意义活动。格雷格·肯尼迪在《垃圾本体论》一书中甚至认为"比起异化消费，异化劳动似乎尚可接受"，因为"异化消费"造成的物质浪费，最后会导致人类绝灭。[②]

当代社会的异化已经更进一步。消费欲望本身成为社会的紧迫，消费意愿已经成为解救经济的万灵药丹，而这些消费毕竟是有限的。当今消费的不再仅仅是商品与服务，而是商品与服务上的添加符号：消费商品已经不足以使经济加速发展，也不能使人群拉开等级差距。当代社会已经不停留于物质浪费式的"异化消费"，而正在进入以追求符号价值为主的"异化符号消费"。异化，就是人不得不采用的身份（例如生产者、消费者、符号消费者等）把他的自我压迫得变形，使人失去了主体消费能力。我们可以套用上一段引的格雷格·肯尼迪的话，"比起异化符号消费，异化消费似乎尚可接受"。

前期现代以自由资本主义为主导的生产方式，必然引发严重的贫富不均、阶级分化、社会关系紧张；后期现代主导的符号生产方式，是知识经济、服务经济、福利资本主义。据某些人声称贫困已经被局限于"结构边缘"，只要给以足够注意（例如医疗改革、低收入补贴），就可以缓解甚至消除。

应当说，后期现代社会，试图纠正前期现代社会的某些特别明显的社会不

---

① 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，北京：三联书店，1989年，第22页。

② Greg Kennedy, *An Ontology of Trash: The Disposable and Its Problematic Nature*, Albaby: New York University Press, 2007, p. 103.

公,以及社会政策的偏差,尤其是工人阶级的"绝对贫困化",这不是坏事。但是后期现代性并没有"解放"工人阶级。阶级斗争的尖锐程度的确减弱了,生产问题让位给消费问题。在符号消费面前,阶级分野更为明显,只是改变了形式:富人虚荣地炫耀消费符号,穷人屈辱地消费底线物质商品。阶级与阶层冲突,在传统资本主义社会是物质分配,所有权之争夺;在现代社会更明显地表现为文化宰制,表现为意识形态与价值控制;在当代更外观地表现为意义方式、意义权力的元语言控制。

符号危机的原因,是生产与消费对符号的依赖。这个社会如何维持经济增长速度呢?不是维持原生产水平,要的不是速度,而是加速度:不能提高增长率,就是巨大灾难。生产效率不断提高,生产同样价值的产品,需要的人力越来越少,因此必须增加消费,才能保持人人有工作。而物的消费量,再提高也有限,只能在商品与服务的附加值上下功夫。本书从一开始就在讨论,这种附加值,只有符号才能制造,因为附加值纯是一种意义。

符号的价值渐渐变得比商品本身多,而且随着历史推进,商品的符号价值部分越来越大。这就是当今社会符号泛滥,淹没我们的生活的根本原因。而对符号价值的推动,靠的依然是符号:广告符号。符号价值,靠符号来添加,商品的物使用性越来越小,渐渐可以忽略不计。

博德利亚分析"物体系"时,讨论了这个变化过程。他认为当代社会中物的变化经过三个相位:功能性体系、非功能性体系、伪功能性体系。传统家具的功能是确定的,其质感与存在、使用方式,决定了它们在存在状态中也是确定的;现代的家具,例如宜家(IKEA)的拼搭家具,使传统意义上武断固定分类已经不再适用;而到了非功能体系阶段,技术的进步已经成为一种无目的的欲望,形成功能的错乱。"在我们所生活的'新技术'环境之中,充满了修辞和寓意的氛围"[①],物淹没在符号意义之中。

博德利亚甚至声称,在当代,任何物"要成为消费的对象,物品必须成为符号"[②]。这应当说有点夸张。我买一把老虎钳,不太会在意它的符号"修辞和寓意",但是应当承认今日社会的消费,越来越少的钱花在老虎钳之类物的使用性

---

① 布希亚:《物体系》,上海:上海人民出版社,2001年,第94页。

② 同上,第223页。

上。一旦回到这种日子，整个世界经济会停摆，灾难就像地球停转一般：大量靠设计符号生产符号谋生的人（就是大多数工人和技术人员）会失业，大量靠制造符号得到人生意义的人（就是数量巨大的广告、公关、旅游、信息从业人员）会走投无路。

我们不禁要问：这个不断增加符号价值的过程，是不是总会有一个限度？是不是到某一天，人们会拒绝再买一个符号价值更高的提包？是不是会普遍厌倦了名牌的诱惑？厌倦了假旅游点的人造景色？是不是会厌倦了超出所需物质生活资料之外的花样？

这一天总会到来，早晚要来到，因为对符号意义的欲望，总有再具诱惑力的广告宣传也唤不起来的时候，那时对欲望的欲望就会落空，不再有“环比增长”的危机会总爆发。这个时间不仅总会来到，而且从广告产业的巨大热情来看，离今日不会太远。很难想象这场危机的破坏力，笔者也不想危言耸听描写末世情景。或许，在这场符号灾难之后，人类会认清符号经济的本质，渐渐摆脱对符号的过度依赖，回到一种比较接近本真的生活。但是，从现在人类的生活方式来看，人不像能适应那样的“回到物”的生活。与其到那个时候再来研究符号的本质，不如现在就开始认真讨论这些问题。

前期现代社会特征的严重人性异化现象，劳动者的个人本质，被他的社会分工所代替；后期现代社会，人的全面异化加剧，但是采取的形态不同。后期现代性削弱了劳动分工的重要性，符号消费无需分工，无需与别人打交道。在消费中，个人被“原子化”，从集团、阶级、社群联系上被剥离下来，表面上个人的自主权增大，人的社会联系被架空，产生严重的无助感，缺乏特定对象的“弥散性焦虑”。①

这不是一个学界讨论的抽象问题，而是每个人的工作和生活的具体问题。美国最近在郑重反省，要求“再产业化”（re-industrialization）②，即增加实体经济：大公司让具体生产在国外进行，剥夺了美国工人就业机会。历史给自己一个“世界反讽”：过度符号化的经济体系，反过来羡慕进行实体生产的国家。但这是就国家之间的竞争策略而言的，就全球经济的总体而言，要刺激经济继续

① 安东尼·吉登斯：《现代性与自我认同》，北京：三联书店，1998年，第49页。

② “‘再工业化’拯救美国？”，《时代周刊》2010年7月19日。

加快发展，只有朝增加符号价值消费一条路上走。美国“再产业化”政策，过不了工资成本这一关，也无法挽回全球经济的整体符号化依赖。

4. 替代选择

从十九世纪后期起，就出现了“为艺术而艺术”潮流，王尔德的名言“生活模仿艺术”已经启符号主导之端。但是要到后期现代，才出现了符号泛滥淹没一切的局面。我们面对的，不是选择过多(这应当说不是坏事)，而是无法把所选置于一个意义段之中，也就是说无法进行有效的选择。当代文化的符号过程，有趋向意义的姿态，但是停留在落向意义的半空中，解释者只有用各种现成元语言方式，去连贯并置的片断。

为了逃脱符号泛滥中的弥散性焦虑，使它不至于过分损害自我，人们不得不寻找“替代选择”。之所以称为替代，不仅是因为它们替代“真实”选择，而且它们之间可以互相替代，其共同品格是权宜性。对于一个思索的主体，它们是虚幻的。传统、习俗、意识形态、逻各斯中心都只是符号构筑与符码集合，多少明白替代选择的虚幻性，但是它们提供的满足，却是即刻而有效：“此刻如何生活”的选择，代替了制度问题、思想问题、哲学问题，甚至终极价值问题。

第一类替代性符号选择，可以命名为“自恋性”选择。传媒本是提供信息的，但是传媒上充满了有意种植的价值观，让人就觉得只要接受这些价值观，自己有价值。

例如，广告很少告诉我们商品的品质，经常说的是商品的“邻接性”：运动鞋与名球星连接，汽车与名美女连接，时装与明星连接。连接的目的是让观众自然而然地发生联想：成功者之所以成功，是因为选择该产品。名流是与我们不同的另一种人类，他们成为名流的原因是一个谜，我们永远不可能成为名流，但是他们与这些商品的连接容易模仿，我们在商品选择上与名流沾边，也就能给自己一个新的身份。[①]

名流之所以知名，就是因为“知名度”，因为有了名，所以会有名；牌子之所

---

① Jessica Evans and David Hesmondhalgh (eds), *Understanding Media: Inside Celebrity*, Maidenhead: Open University Press, 2005, p. 56.

以好，就是因为能花钱做广告，因为做广告，必是好牌子。这两种因果循环合在一道，强强联手，就更让人觉得必有道理。商店推销的口头禅是“这是你在电视广告上看到的牌子”；购买这种商品的人，就是要与这种“大手笔广告”沾上边，代替自己的选择。

在“名人连接”方面，广告没有故意撒谎让人上当。本书第十二章讨论过，撒谎要对文本进行修辞，伪装诚恳。而广告公开明说此种替代选择，“代言人”没有参加设计与生产过程，只是受邀请参与消费。例如时尚杂志上，有某香港明星代言说，“白领丽人”过时了，今年夏天标题为“小资女人”，说明她的美丽就来自这个配制：SK－II护肤品，欧莱雅化妆品系列，固定号码的香奈尔香水，上班宝姿套装，下班纯棉休闲服，晚宴低胸晚礼服，水果沙拉，星巴克咖啡馆，听歌剧 CD，读村上春树。

对此，大部分消费者不一定相信，但她们只要有机会，也会购买一套，因为她们没有能力提出一套自己的标准。甚至农村进城的打工女，用冒牌假货代替小资女人的真正名牌，单子却相同。这一组替代性选择，是名流提供的替代意义，解决了许多人的选择苦恼。

第二类替代性符号选择，可以称之为“怀疑性选择”。比较“有想法”的人们，喜欢采用这一类意义授权方式。

后期现代社会的一个重大特点是知识专门化。传统社会的巫师、先知，或牧师，能解决一切疑难；前期现代社会，则有“文艺复兴式巨人”，有从黑格尔到杜威那样几乎能够讨论任何问题的大师。但是后期现代社会分工极端细密，凡是能分的科目，必然再分。每一门学科都有一批专家，他们的权威在狭窄的领域，在于外人不明白的行话（例如符号学）。

面临选择难题的人们，应当相信专家的意见，专家如果有错（例如究竟什么商品最好），也是专业知识进步过程中的错误。问题只是在于个别专家的选择不算数，要能于其他选择相配合，才能形成有意义的组合段，这样就需要一系列的专家，他们之间能否一致，就大成问题。如果普通人都心存犹疑，一门专家可能更怀疑另一门专家，难以形成具有同样权威的连贯选择。

可以说，自恋性选择是组合性的，是连接名人；怀疑性选择是聚合性的，是听从别人说的道理。但是这两者经常会互相交替出现，最后出现双轴结合的

"明星专家",即电视知识分子。"替代选择",是后期现代社会的特有异化形式:有机主体与价值的脱钩。它起作用的方式是软性的,诱导的,不作强行规定,但是明星专家使人们自愿不做挑选,这一点是共同的。

各种替代性选择结合,很可能让大众"放心"。没有附上专家意见(例如食品包装上的成分表),或没有电视上出现过的品牌,就是可疑的等外品。后期现代回到传统社会的巫师时代,听凭某个权威之源提供一个强力选择,提供个人生活经验的全部意义。

现代性的批判者,曾经要求"一个全新的能指系统"[①]。这样的系统看来已经出现,符号大泛滥已经到了一个相当大的规模。但是过分泛滥的符号洪流带来的问题超出任何人预料:它的无深度运作,它的"过宽幅回弹窄幅",使个人失去选择,只有靠现成的组合方式度过人生。

二十世纪六十年代,马尔库塞的"单面人"(one dimentional man),成为法兰克福学派影响最大的观点。[②] 他指出现代"先进工业社会"对人的重大异化作用,使人失去存在的自由。那么今天,这种异化更加加剧,我们自动放弃的,是选择意义的自由,我们从单面人,变成单轴人(建议英译 one axial man),我甘愿放弃作为人的本质的符号意义能力。

生活在这样的单轴时代,个人会失去动力,历史会失去目标,人类会失落前行的方向。一旦放弃选择,我们就失去存在的意义,成为浑浑噩噩活下去的迷途灵魂。这是后期现代社会的一个重大危机:符号泛滥使我们失去寻找意义的能力与愿望。

5. 经典重估与"文学场"破溃

后期现代的选择元语言危机,最典型地表现在所谓"经典重估"上面。

汉语"经典"一词,与西语对译 Canon 相仿,原指宗教教义典籍:"经"必有不

---

① 詹姆逊:"序利奥塔《后现代状况》","这是一个全新社会经济时代,甚至我们可以宣告,一个全新的能指系统,已经出现。"让-弗朗索瓦·利奥塔:《后现代状况:关于知识的报告》,长沙:湖南美术出版社,1996年,第2页。

② Herbert Marcuse, *One-Dimentional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, NewYork: Routledge, 1964.

可质疑的权威光环，有不能替代的永恒价值。一旦取消其神圣性，整个宗教或意识形态的基础被铲除。经典很像先民的图腾：在某种神秘的情况下某种动物被选中，由精英（巫师）加以神秘化，掌权者（酋长）认可，部族大众从中找到凝聚力，取得归属感。

我们在此讨论的经典，西语也叫 Canon，只是一个成熟文化，从历代积累的大量各种体裁的文本中，选出一小部分公认的精品。这种文化经典，已经世俗化了，但是既然背后有浩如烟海的非经典，经典被历史选中总有原因，因此文化经典头上似乎也顶着光环余痕，甚至也能从中找到民族凝聚力。本书第十五章讨论了文本身份，经典，就是文化给予特殊文本身份的文本。经典的要义，不在文本之内，而在文本之外，经典是文化的提喻。这就是为什么经典重估与更新，不同于一般文化符号学的辩论，而是当今文化的一个紧迫问题。

经典更新是常态的，持续的，但是经常慢到不容易为当时人所觉察，不少人觉得经典永恒不变。在文化剧变时，经典更新却会迅疾到引发巨大争论，引起旧有经典维护者的抗议。而最能阻挡更新的，是经典"价值不朽"论。现代解释学用更复杂的语言重申经典意义恒久性。[①] 意义永恒，就意味着经典集合不变。韦勒克声称："文学研究不同于历史研究，它必须研究的不是文献，而是具有永久价值的文学作品。"[②]

不过，经典的重解、重估、更新一直是由知识界来进行的。权力机构为了意识形态原因，也会发动经典重估更新，例如汉代的独尊儒术，例如南宋的确立四书，这种更新，还是要得到知识界同意才能成功。没有知识界的合作，例如"文革"时推行样板戏，哪怕大众接受了，这些"新经典"会迅速地退出经典集合。即使在西方，二十世纪八九十年代，在后殖民主义、女性主义等旗帜下进行的激烈经典重估，依然是知识分子之间的斗争。布鲁姆强调："经典，以及今日时髦的'反经典'，都是精英的。"布鲁姆愤怒地指责这些经典重估者为"仇恨学派"

---

① 伽达默提出经典"没有时间性"这个命题。张隆溪解释说："这种无时间性正是历史存在的一种模式。"见张隆溪："经典在解释学上的意义"，《中国文史哲研究通讯》第九卷第三期。

② 雷奈·威勒克："文学理论，文学批评与文学史"，赵毅衡编：《新批评文集》，北京：中国社会科学出版社，1988 年，第 512 页。

(*Schools of Resentment*)[①],既称它们为“学派”,还是承认对手是知识分子。

但是近年来,在西方,在中国,在世界上许多国家几乎同步地出现一种全新的经典重估方式,有人称之为“去经典化运动”[②],甚至“反经典化运动”[③]。新旧经典的替换,经典标准的变更本属常见,重要的是经典更新的基本方式,出现了重大的变化。因此这实际上是一次“另样经典化运动”(建议译为 alternative canonization)。

至今对经典重估的全球性辩论,常依据布迪厄的理论。1993 年基洛里的《文化资本:文学经典形成问题》一书,是去经典化运动的重要理论著作,标题就是借用布迪厄的最为人熟知的概念“文化资本”。此书的言锋直击辩论的最要害点:学校教科书问题。基洛里认为经典问题的关键,是学校课程设置中“文化资本”的分配:学校控制了社会应当如何读写,学校才是“游戏的主要场地”。[④]

此处出现了布迪厄的另一个广为人应用的概念:“场”。[⑤] 笔者研读布迪厄时,一直想弄清的问题是:各种“场”边界究竟在何处? 例如“文学场”,社会上哪些人落在文学场外没有资格入场。布迪厄自己对场边界的定义相当抽象:“场的边界位于场的效应中止的地方。”[⑥]这话承认每个场地有边界,却不说边界何在。究竟是谁处于文学场的边缘之外,不加入这个游戏? 是没有资本携带入场比赛的大众。本书第十四章谈到迪基的说法“每个自认为是艺术世界成员的人就是艺术世界成员”,实际上“艺术世界”正如“文学场”,要有入场资本。

---

① 哈罗德·布鲁姆:《西方正典》,南京:译林出版社,2005 年,第 30 页。参见 Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, London: Papermac, 1994, p. 37。

② 1997 年 1 月荷兰莱顿大学进行大规模国际会议,会议论文集合成一巨册《经典化与去经典化》(*Canonization and Decanonization*, Leiden: Brill Academic Press, 1998),是这个问题最早的文献之一。

③ Stefan Nowotny, *Anti—Canonization*: The *Differential Knowledge of Institutional Critique*, Transversal Webjournal, 2006.

④ John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. ix.

⑤ 布迪厄的原文 champ,也是竞赛运动场。很多人中译为“场域”,未免太雅,而且丢失布迪厄的比喻原意,所以我改成“场地”。

⑥ 《文化资本与社会炼金术:布尔迪厄访谈录》,上海:上海人民出版社,1997 年,第 146 页。

布迪厄说，参加场内游戏的"玩家"[1]，各带着赌注，有的还有"王牌"，例如"古希腊知识，积分学知识"在场地中，"玩家彼此对立，有时很凶恶，至少他们对游戏及其赌注达成某种一致的信任，他们赋予游戏与赌注一种可以逃避质询的认识"[2]。所谓逃避质询的赌注，就是对抗的各方，默认对方赌注的价值，不予挑战，让各方靠这些赌注展开竞争。

应用布迪厄理论讨论经典化，是现成的犀利武器，能击中其中的社会权力运作之要害，无怪乎中西论者乐于使用。显然布迪厄并不认为文学场是全民的游戏，不然他不会一再强调玩家对赌注价值的默认，是他们竞争的基础。

但是，我们正在目睹的情景，是大众大规模地参与经典重估。固然大众对文学作品一向有自己的好恶挑选，但是在电子媒体时代来临之前，大众的文化选择，与进行经典重估的文学场无涉。现代之前大众喜好平话、唱本；二十世纪上半期大众爱读鸳鸯蝴蝶小说；九十年代之前一直有为数惊人的武侠与言情小说读者，他们属于另有一套规则的亚文化"次场"。电子媒体革命之后，不仅一些"俗经典"进入了经典集合（这种事情以前多次发生过），更重要的是，经典化的方式，发生了历史上前所未有的变化：原先的观众进入了游戏，文学场完全成了另一种比赛场地。

我们不得不走出文学场，因为玩家手中的经典王牌的资本价值，现在受到严重"质询"挑战。大众，这些冲破边界进场的主要玩家，没有携带传统"赌注"。由此，我们也只能走出布迪厄文化符号学理论的边界。

6. 两种经典化、两种替代自我

本书第七章详细讨论了符号双轴关系，以及不同风格的符号活动，向某个轴倾斜。我们也可以看到当今文化中，有两种经典重估，分别沿这两轴展开。

知识分子担当并且传承历史压力，例如推进中国现代化的压力：经典重估是他们担当与传承压力的一种方式。作家和艺术家，焦虑地面对历代前辈大师

---

① 上引书的译者，把 joueur 译为"玩耍者"，这个词原义双关，不好翻译。但是布迪厄"场"的原意，实为竞赛场地。译为"运动员"可能太严肃，译成"玩耍者"可能太轻。"玩家"或能兼顾双义。同上，第 113 页。

② 同上，第 114 页。

的成就；作经典重估的批评家，也一样要面对前辈大师，判断面前的作品能否够得上经典。艺术家想逃脱影响，只能靠原创精神自辟蹊径；批评家却只有通过作品比较，才能更新经典。艺术家挑战前辈大师，自信心是绝对中心；批评家创立新经典，勇气只能是相对的，必须对作品作质的衡量。六朝时钟嵘写《诗品》已经必须在 122 名诗人中挑出上品 12 人；到清代袁枚写《续诗品》只好感叹"古人诗易，门户独开；今人诗难，群题纷来"；钱锺书自譬自己的工作也如钟嵘"九品论人，七略裁诗"①。布鲁姆则幽默地说，要取得审美价值，"必须回答三重问题：优于，劣于，等于"②。它们的工作，实是比较，比较，再比较。

因此，批评性经典重估，是在符号聚合轴上的比较选择操作。

大众的"群选经典化"，是用投票、点击、购买、阅读观看等等形式，累积数量作挑选，这种遴选主要靠的是连接：靠媒体反复介绍，靠亲友口口相传，靠生活轶事报道，就因为此"积聚人气"成为今日常用话。群选经典化有个特点：往往从人到作品，而不是从作品到人，被经典化的是集合在一个名字下的所有"型文本"。

大众当然也比较，他们基本上不与历史经典比，而是比当代同行之间的连接率，选择保持接触最出色的。为什么是琼瑶成为言情小说首选，而不是其他人？琼瑶写得如何暂且不论，她的确写得很多，而她自己主办皇冠杂志与皇冠出版社，保持这种至关重要的读者接触。社会性连接一旦开始，就以平方速度增加，这就是为什么竞争者必须首先追求"出镜率"。宁缺毋滥追求质量，是迂腐的名声自杀，而总体连接达到一定的数量级，就成为"家喻户晓"式的熟悉，累积连接而成的亲切，就会把偏爱变成美感。金庸与琼瑶作品几乎每部都拍成影视，天文数字的连接，书名和人物名的社会重复使用，就使经典地位不可动摇。

群选经典的方式，实是连接，连接，再连接，是组合轴上的连接操作。

既然群选经典化，不是一个历史行为，新经典在历史上存留的能力，也就陷入了可疑境地。下一代的经典群选，自然偏向于易于连接的同代人。保守的经

---

① 钱锺书：《写在人生边上》，沈阳：辽宁人民出版社，2000 年，第 74 页。

② 哈罗德·布鲁姆：《西方正典》，南京：译林出版社，2005 年，第 17 页。译文经过本人修改，参照 Harold Bloom, *The Western Canon, The Books and School of the Ages*, 1994, New York: Riverhead Books, p. 18。下同。

典论者布鲁姆，就幸灾乐祸地说过，群选经典的下场是，“被哪怕最极端的多元文化论者，在两三代以后抛弃，给新作腾出地盘”①。其实每代人都要求重选，例如陶喆的碟片封套上有他的宣言：“以经典化的摇滚乐为攻击对象”。

这两种经典化的不同，使经典的接受，也具有一系列的重大差别。

首先不同的是批评的地位：经典更新是对批评元语言的一个重大挑战。每个时代总是会有一批学者拥典自重，学阀及其经典维护者地位，是有压迫性的，尤其在学院里对学生更是如此。但是一个青年学者要成长，最终要接受挑战的诱惑。经典文本的守护者，就不得不面对挑战作出辩护，这种反复论辩，见证的是一种批判性文化方式。

群选经典是无须批评的。与金庸小说迷辩论金庸小说的质量，与琼瑶三毛小说迷辩论琼瑶三毛小说的质量，几乎不可能。不是说偶像碰不得，而是这种选择，本来就不是供批评讨论的，而是供追随的。在群选经典操作中，经典与“劣作”之间没有中间地带。其他人可以选择不追随，但是不可能选择分析性的辩论。

群选经典靠的是连接，不少论者认为电子媒体的快捷造成“速食文化”，一切艺术都求短求快。实际上并非如此，当代大众有的是闲暇时间，各种艺术门类的命运并不取决于长短，而取决于它们是否足够平浅，能在组合连接中提供快感满足，提供个人欲望的在场实现。这种即时意义，见证的是一种粘连式文化方式。

经典不仅给人们文化满足，在这个意义漂浮的后现代社会，经典是自我认同的需要。作为社会人意义缺失，我们被原子化为孤独的人，就更依赖文化给我们提供符号组合关系。符号的组织，不是具体社会组织的抽象化表征，相反，是抽象社会关系的具体化。我们不知道如何找到自我，但是要逃脱意义失落的空虚，就不得不寻找替代选择。经典由于其独特的文本身份，成为一个重要的替代价值来源。经典不仅是结构化了的结构（structured structure），而且是能结构化的结构（structuring structure）。

两种不同的经典化，虽然都能为接收者的自我提供虚幻的价值，提供的方

① 哈罗德·布鲁姆：《西方正典》，南京：译林出版社，2005年，第56页。

式却是不一样。批评式经典的阅读本质是比较性的，而这种从经典中得到的文本自我，是读者个人本有的“思想行为的模仿性重复”[①]，从而“使作品暂时性地成为充填自我的唯一实体”[②]。如此得到的自我意识，难以疏解孤立感，提供社会结合愉悦。

这种经典阅读只是在有限的意义上是个集群行为。阅读经典让我们得到一点虚荣——我为自己崇拜《红楼梦》而骄傲，我从崇拜中得到的价值，攀附在民族文化的历史中，实际上经常是一种自恋：别人连字句都看不懂，我能引用经典，这是我的文化身份的证明。

而群选经典，本来就是群体连接的产物，阅读和引用这些经典就能加强社会归属感觉。因为人多势众，社会关系中分散的节点被共同爱好串结起来。在与经典作者的抽象联系中，同崇拜者组成的社会具体接触中，个人不再是孤独的个体。看起来读者给出的是全奉献式的，不带任何功利心的追随，但是他们得到的是找到自我的迷醉，是符号意义充实的欢欣。

群选经典的欢欣感即刻而有效，唯一的条件只是不能要求经典兑现这种许诺，例如不能要求用武侠方式解决人际纠纷，不能用言情方式解决失恋难题。因此经典的人格赋予，实际上无法完成其全过程。经典文本上附加的符号意义，替代了真实社会关系，人们得到的依然是虚幻满足。

笔者无法肯定，这两种经典阅读哪一种更危险。不管用文本身份充填人格自我，还是在群体结合中安放符号自我，都不是真正的存在意义。

我们正目睹一个巨大的全球性文化演变，除了某些隔离的特殊地区，这个文化演变渗透整个社会。尤其当娱乐消费代替了生产，成为社会主要职能，而电子媒体的普及，使从来没有参与主流文化的社会群体，得到了与其他人同效的一票之权。场地的“动态边界”[③]就出乎意料地突然剧烈膨胀，几乎全民加入。由此出现的文化民粹主义浪潮，的确史无前例。

五四时期经常被指责为经典重估过于激进，但是五四在重估经典时，有极

---

① 哈罗德·布鲁姆：《西方正典》，南京：译林出版社，2005年，第262页。

② 乔治·布莱：《批评意识》，桂林：广西师范大学出版社，2002年，第245页。

③ 布迪厄：“每个场都构成一个潜在的、敞开的游戏空间，其界线是一个动态的边界，与场的内部斗争的厉害密切相关。”《文化资本与社会炼金术：布尔迪厄访谈录》，上海：上海人民出版社，1997年，第150页。

为认真的论辩。现在翻阅 1923 年开始出版的刊物《古史辩》，虽然其中大胆推翻经典陈说之论，现在看多半不可靠，但是其细剔微抉反复论辩的精神，令人感动。五四成功地把一批历代白话小说经典化，有梁启超、胡适等人出于文化政治考虑全盘吹捧，有周作人、钱玄同等几乎无一是处的评价，也有鲁迅不惮直言褒贬的比较研究。

二十世纪八十年代后期中国文坛，曾经出现重大的经典更新，以"重写文学史"为标记，审美判断价值变化了：张爱玲、沈从文、钱锺书的作品经典化，茅盾等人的地位下降。虽然其激烈程度堪与五四比美，却依然是批评式经典更新。

但是，九十年代后期开始出现的经典更新，就不再有如此的批评精神，经典化操作从聚合轴摆向组合轴。说这是"向俗文学靠拢"，是把问题简单化了。

我并不是在此反对严家炎、王一川等学者把金庸经典化，经典从来都在更新。我感到焦虑的是今日经典更新中看到的双轴位移。虽然依旧是批评家在做最后判断，但是他们的判断方式，已经从比较转向粘连。例如，虽然金庸已经被不少学院人士列入经典，至今没有对金庸小说的真正的质量分析。布鲁姆坚持认为莎士比亚是"经典的核心"，但是他至少做了分析式判断："莎士比亚写了三十八部戏，其中只有二十四部是杰作。"[①]至今我没有读到对金庸小说作这种分析判断。

所以，新的情况不是经典集合更新，而是批评界开始采用群选经典"全跟或全不跟"原则，也就是说，学院经典更新开始组合化。大众，这个来到文学场的新玩家，有巨大的经济资本（票房），有重要的社会资本（票选），而且愿意把这两者转换成符号资本（群选经典）。文学场向组合轴倾斜趋势，如果没有遇到阻抗，最终会导致聚合倒塌消失，于是整个文化成为单轴运动：经典无须深度，潮流缺乏宽度，剩下的只有横向的线性粘连，只有粉丝式的群体优势。

当代文化的剧变已经显出后果。某些需要深度阅读的体裁，已经濒临灭种命运：需要沉思潜想象外之意的诗歌，已经被宣布死亡；需要对言外之意做一番思索的短篇小说，已经临危。这样，经典之争，渐渐变为体裁之争，竞争者靠文体转换（例如影视改编，例如诗配歌曲）最后胜出：我们的自我不仅有了文本自

---

① 哈罗德・布鲁姆：《西方正典》，南京：译林出版社，2005 年，第 26 页。

我作依托，而且有一个响亮的缩写标题。

一个无须批评的文本，不是正常的文本；一个无须批判的文化，不是正常的文化。当我们完全接受一人一点击的纯数量经典化，文化民粹主义就会全盘胜利，几十亿找不到意义的人，手伸向自己的点击制造的文本身份。就事论事的话，经典更新无关家国大事世界大局，可以把它说成只是文论界派别之争，最多只是一个教科书课文的取舍问题。在大历史维度上，双轴位移却关系到整个文化的前途：今天已经见到端倪的符号灾变，将让文化丢失历史，留下满世界无文本身份可依的空洞人格。

第十八章　现代性与评价漩涡

1. 历史与符号力量

本书第十章第六节、第七节，讨论了元语言集合冲突引出的“阐释漩涡”，以及元语言的冲突引出意识形态的“评价漩涡”。本书第九章第十节，则讨论了反讽作为文化的成熟形态，持续存在的可能。用这些符号原理，来观察关于中国现代历史性的一些长期争论未决的问题，或许能给我们一个新的观察角度。

为此，我们就必须深入到符号在历史中的作用。既然人类文化是符号文化，历史的演进，背后就应当有持久的符号动力。意义追求方式，与经济力量科技力量，重要性可以相比，有时可能更加重要。虽然“符号历史学”至今没有在历史研究中成为一种得到承认的方法，对历史符号动力的研究，很值得一做，也有许多人做过，例如黄仁宇把现代化看成是“用数字管理社会的方式”这样一个意义（指示符号）方式，虽然尚有争议，但是也给人良多启示。

“历史符号学”与“主体符号学”一样，是符号学界试图建立，但是一直没有找到比较确定模式的学科。李幼蒸的文集《历史符号学》，对这个学科可能发展的前程，作了详尽的描述。其中《对后现代历史哲学的分析批评》一文，对当今历史哲学的偏向作了切中时弊的批判，特别值得重视。

符号学作为对人类意义活动的研究，顺理成章地改造了修辞学、风格学等语言学旧有学科，顺流而下向文学艺术的各门类延展，重新审视了伦理学、美学等哲学学科。① 于是，符号学不可避免地进入社会生活：社会的意义活动集合，是符号学必然的专注领域；尤其是伯明翰学派在当代社会研究中注入了“符号再现”、“符号抵抗”等论辩之后②，社会符号学也有相当成功的尝试；③人类学则几乎是符号学取得最令人信服成果的学科，如今对神话、宗教、仪式的研究，已

① 例如 John Deely, *The Impact on Philosophy of Semiotics*, South Bend: St Augustine's Press, 2003。
② 例如 John Fiske, *Reading the Popular*, Boston: Unwin Hyman, 1989。
③ 例如 Robert Hodges & Gunter Kress, *Social Semiotics*, Ithaca: Cornell University Press, 1988。

经离不开符号学。[①]

符号学已经覆盖了所有的人文社会科学，但是历史似乎是个例外。其原因倒不是很多人想当然地认为的符号学的"共时偏向"，而是历史的进程超出任何单一原因的解释。李幼蒸认为困难来自"表现形式比较含混的历史话语和研究方法比较精密的符号学理论话语"[②]造成的张力。

历史似乎不是一种符号行为，而是人类实践的轨迹，只有历史学才是文本。提出宽文本概念的洛特曼却限定"历史文本"为书面文本："历史学家要处理的是文本，这个局面对于历史事实的结构与其解释，是关键性的……历史学家无法看到事件，只有从书面材料中取得叙述。哪怕亲历的历史，也必须转成文本。"[③]历史学既然以文本为对象，就能够充分地形式化，历史学也成为书写形式变迁的轨迹。

但是，换一个角度，我们可以看到符号学能处理的问题，不是一般的历史学问题，而是历史中的文化行为。也就是说，历史符号学不是符号化的历史(semiotized history)[④]，而是表意方式的历史演进(historical representations)[⑤]。李幼蒸指出"历史符号学"可以指五种不同的意思：1. "符号学思想史"；2. "哲学史和思想史的符号学分析方法"；3. "历史学的符号学方法"；4. "比较史学方法论"；5. "跨学科跨文化理论探讨运作基地"。[⑥] 本章处理的历史符号学问题，是第三种，即追寻历史发展的符号动因。

历史符号学可以提出新意的地方，不是改进历史学家对过去事件的解释方式(如新历史主义那样革新历史书写方式)，而是研究历史进程中的人如何解释自己行为的意义。换句话说，笔者更加关注的，不是"历史的符号"(signs of history)，而是"历史中的符号"(signs in history)；不是当今历史学的元语言，而

---

① 例如 James A. Boon, *Other Tribes, Other Scribes: Symbolic Anthropology in the Comparative Study of Cultures, Histories, Religions, and Texts*, New York: Cambridge University Press, 1982。

② 李幼蒸：《历史符号学》，桂林：广西师范大学出版社，2003 年，第 1 页。

③ Juri Lotman, *The Universe of Mind: A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 221.

④ J. L. Gomez Mompart, "Semiotics and the History of Social Communication", *Semiotica*, vol 81, pp. 221 - 226.

⑤ Richard Parmentier, *The Sacred Remains*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.

⑥ 李幼蒸：《历史符号学》，桂林：广西师范大学出版社，2003 年，第 24 页。

是找到历史演进的元语言:历史中的人们如何用意义活动推动历史。

对历史进程的意义解释,可以成为历史发展的动因。作为例子,本章仔细剖析一个百年争论不断的元语言问题,即关于现代性发生的“韦伯理论”。预先说明,在本章的讨论中,把评价性“元元语言”,常称为“元语言”,不仅是为了行文方便,而且也符合符号学的原理。“元语言”本来就是相对的,如果把文化的解释活动作为对象,那么意识形态评价标准就是它的元语言。

2. 现代性的动力与制动

韦伯 1905 年的著作《新教伦理与资本主义精神》,讨论十八世纪英美资本主义兴起的伦理价值基础。现在“资本主义”一词的含义,与一个世纪前已经很不相同,恐怕更符合原意的窄义词是“市场经济”;而词义略宽一点,即“现代化”。本文中尽量用韦伯的“资本主义”一词,有时候不得不使用“现代化”一词,也是在接近“资本主义”一词的意义上,即现代化的经济文化方式。

韦伯提出,新教伦理为资本主义提供了文化动力。此后许多论者,仿照韦伯模式,讨论其他地区资本主义发展的文化基础。韦伯描述的“新教伦理”,是一种解读人生,评价人生意义的“读法”。因此新教伦理实际上是一种符码集合,一种元语言,韦伯讨论的是资本主义兴起背后的元语言支持。

各种“仿韦伯论者”,都面临一个难题:韦伯的讨论是追溯性的,他在已经成功地实现了现代化转型英美,寻找几个世纪前转型的文化动因,不管他如何解释,他的结论却事先正确。而现代的“仿韦伯论”者,却试图在现代化转型尚未实现,或有待于证明最后能成功实现的社会,寻找类似的因素。他们是在寻找一种元语言,把旧有的文化传统解释成现代化的动力。

韦伯分析的是资本主义最早自发的原因,此后资本主义在全球其他国家发展,都不再是自发的,而是输入了资本主义价值后才发生的。韦伯讨论的是现代性如何发生,仿韦伯论者讨论的是其他国家如何接收现代性,任务完全不同。韦伯解决资本主义“原发问题”的钥匙,是他在加尔文教的某些教派(如卫理公会等)找到的“天职”观念,这个观念包含两种相反的价值判断元语言。

第一是资本主义的动力因素,即把敛财致富作为人生目的,此动力之大,能

够克服资本主义"必须反对的最大敌对力量",即"传统主义"(traditionalism)。[①]

韦伯再三强调,"天职"观念的第二方面更重要:敛财致富是为了增加上帝的荣耀。贪婪是人的本性,"获取本能"在人类社会普遍存在。韦伯特别指出,"中国封建显宦(Mandarin),古罗马贵族,或现代农民,与谁比,贪婪都不逊色。"甚至,"恰恰在中产阶级—资本主义按西方标准很落后的国家,一个鲜明的特征,就是盛行不择手段赚钱谋私"[②]。所以他强调,资本主义的动力并不是贪婪,而是把贪婪崇高化。在传统主义占优势的社会,任何赚钱,都是"为富不仁","被看成最卑劣的贪欲,毫无自尊"[③]。

因此,资本主义发生的意义支持,是一种元语言评价漩涡:鼓励敛财,但是必须理解成为了崇高的意义而敛财。韦伯在 1920 年加的序言中解释说:"贪得无厌……与资本主义精神无关。资本主义甚至可以等同于对这种不合理冲动进行制约,至少是对之进行理性地冲淡。"[④]可以用皮尔斯的符号三分法来说明这种"天职"观:如果敛财是符号,其意指对象是财富积累,其"崇高意义"就是期待中的解释项。

韦伯认为德国路德教对"天职"的理解有缺点,他对南欧天主教更有微词,他认为,资本主义没有在德国法国首先发生,原因在于缺乏适当的宗教观念支持。但是 1905 年此书出版时,德国与法国的资本主义已经充分发展。该年德国制造品出口总额,已经超过美国,日本资本主义也在兴起。面对这种发展,韦伯并不觉得应当重新评价路德教、天主教、神道教,用来给德国法国日本的现代化找宗教伦理辩护。原因是,英美十八世纪资本主义是原发的,需要一个合一的意义解读,其他国家现代化的起飞,都是"受激型"的,动力价值来自国外,本民族的"传统主义"在起制动作用,两种评价因素依然具备,源头各有不同。

韦伯没有看到二十世纪七八十年代新加坡、韩国、台湾等东亚国家和地区的资本主义起动,或九十年代中国内地的经济起飞。但是根据他处理德国、法国、日本的原则,他哪怕活着,也不会给东亚现代化找儒教理由。它们的现代化

---

① Max Weber, *The Protestant Ethics and the Spirit of Capitalism*, London: Routledge 1992, p. 23.

② 同上, p. 21。

③ 同上, p. 21。

④ 同上,p. 21。

速度，都后来居上，超过英国美国，但是它们都不需要清教的合一元语言。这也就是说，所有现代韦伯论者，做的是韦伯拒绝做的事情。敛财冲动，与抑制敛财的“传统主义”可以并存于一个解释中，笔者把这种局面称为“动制分源”。

即使在英美，在现代化起动之后，清教的“动制合一”伦理也不复存在。这就是美国社会学家丹尼尔·贝尔1975年的名作《资本主义文化矛盾》一书的主旨。贝尔强调他的方法与黑格尔、马克思、帕森斯不同。贝尔认为帕森斯(以及帕森斯崇拜的韦伯)“他们都有一个共同前提，即认为社会是统一结构，要了解任何社会行为，都必须将它同整体联系起来看”[①]。此观念，即本书第三章第二节着重批判的“有机系统论”。贝尔强调：“社会不是统一的，而是分裂的。它的不同领域各有不同模式，按照不同的节奏变化，并且由不同的，甚至相反方向的轴心原则加以调节。”[②]他引用文化史专家V. W. 布鲁克斯的妙言：“清教徒的酒泼翻以后，酒香变成了超验主义，酒汁变成了商业主义。”

贝尔把社会分成三个“特殊领域”：经济—技术体系，政治，文化。他认为这三个部分起作用方式大相径庭。经济—技术领域“轴心原则是功能理性”，“其中含义是进步”。[③] 而文化不同，贝尔同意卡西尔，文化是“符号领域”，本质上是反动的，文化“不断回到人类生存痛苦的老问题上去”[④]。政治则调节二者之间的冲突。贝尔的结论是经济和文化“没有相互锁合的必要”[⑤]。他明确说，韦伯的“天职义务”已经不再起作用：“破坏新教伦理的是资本主义自己……资本主义制度失去了它的超验道德观。”[⑥]

如此讨论之后，就可以处理本章的主旨：现代化在中国靠什么价值发生？中国现代化需要动力，也需要制约，却并不需要清教式的整体元语言。一百多年来，一再出现全盘西化论，也一再出现儒学救国论，两者势不两立，都是因为没有明白：现代性的元语言组分，可以是冲突的。对于资本主义发生，元语言冲突造成评价漩涡，能为历史演进提供更有效的符号力量。

---

① 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，北京：三联书店，1989年，第一章，注10。
② 同上，第56页。
③ 同上，第59页。
④ 同上，第41页。
⑤ 同上，第60页。
⑥ 同上，第67页。

3. “中体西学”没有错

十九世纪下半期的洋务运动，是中国人第一次现代化的努力。一直说洋务运动失败在于官办现代化。这的确是缺点，但不一定肯定导致失败：企业的控制权从来就是在政府与个人之间摆动。本文想讨论的是洋务运动的指导思想，张之洞的“中体西用”论，从符号学的复合元语言角度考量，此论作为冲突评价体系，并没有错。

张之洞认为，西学中学作用各异：一是工具，一是价值；西是“通”，中是“本”，“通”用来开风气，“本”用来正人心。社会上“旧者不知通，新者不知本”，一旦无“本”，“犹不知其姓之人，无辔之骑，无柁之舟”。这个说法相当准确：无鞍辔、船舵，即失去制约力量。

日本明治维新的口号“和魂洋才”与“中体西用”，意义上没有如此巨大的不同，可以导致前者成功后者失败。问题只出在操作中：张之洞坚持选拔人才必须靠“中学”：“其西学愈深，其疾中国亦愈甚。虽有博物多能之士，国家安得而用之哉?”这叫人想起后世顶真坚持的“用人政治标准第一”。日本人两边都做得很认真，中国人则一个世纪激辩不休，为辩出中西两者之高低先后，要砍多少头颅。一直要到一个世纪后才明白过来，以“不争论”结束。事事区分哪一种元语言组分为先，是过于紧张的自卫姿态，只能使输入动力举步维艰，传统主义之牢固，鲁迅在《〈呐喊〉自序》中形容为“铁屋子”。无怪乎到了五四前夕，中国知识分子开始不耐烦，迅速激进化。

据说李泽厚提出“西体中用”这个口号，来自冯友兰送给他的一个条幅。李泽厚自己解释说，“西体”就是现代化。看来当今学人依然在与张之洞的幽灵作战。从符号学的元语言理论来看，动力元语言与制动元语言之间，哪怕冲突也不必调和，两者本来就不必有先后之分。

张之洞的口号提出不久，就出现了一次重要的欧洲思想输入，对中国现代历史起了重大影响，那就是1897年严复“译述”的赫胥黎《天演论》。[①] 赫胥黎的

① 关于严复与张之洞的对立，现在已经有不少史料。严复1895年发表《辟韩》一文，反驳韩愈“原道”一文。张之洞指示部下屠仁守直接反驳，作《辨〈辟韩〉书》。严复当时就认定是张之洞自己写的（见王栻：《严复传》，上海：上海人民出版社，1975年，第30页，注1）。

原书，是三篇不长的演讲稿，集中反驳斯宾塞社会达尔文主义。全书只用开头一小节说明进化论的原理，从第二节起，一直讨论进化论不适用于人工选择的农业，更不适合用道德规范行为的人类社会。

对比阅读一下赫胥黎原作及严复的译文，很容易看出，严复的书根本不是一本翻译，而是借翻译赫胥黎"科学著作"的名义，用大量按语，漏译选译，有意错译，①甚至直接插入译者评论，对原作的全面改写。原文简单说明进化论的第一节，被扩充为三节，赫胥黎反社会达尔文主义的小册子，变成一本社会达尔文主义的宣传。

此书标题原为《赫胥黎治功天演论》，"治功"是严复对"伦理"的译名。② 全书却只有三处提到"治功"。赫胥黎原书强烈反对斯宾塞代表的"我们时代狂热的个人主义，想把类似于自然的法则应用于社会"③。严复此书则偏偏要把进化论应用于社会。

因此，中国第一次引进欧洲思想，公然截取一半，只剩动力部分，删去制约部分。《天演论》一书风行，严复从后门拉进中国的社会达尔文主义，成为现代中国人的共同元语言。一个多世纪在中国出现的民族主义、实用主义、自由主义，一直到今天的 GDP 至上主义，无例外地从社会达尔文主义的"共识"上起步。④

严复的译文充满破绽，但是没有人仔细读出其中层出不穷的矛盾之处。从此书起，"物竞天择，适者生存"成了现代中国思想的主调，保守的胡适据此改名，激进的鲁迅也只迷上开头进化论部分。⑤ 从十九世纪后期起，中国面对西方思想，不是"制而无动"，就是"动而无制"。的确，单边价值、单一元语言，简单

---

① 详见俞政：《严复著译研究》，苏州：苏州大学出版社，2003 年。

② "治功"二字全书只见到三处。卷下"群治第十六"："理平之极，治功独用，而天行无权"（严复译：《天演论》，北京：商务印书馆，1981 年，第 91 页）。查赫胥黎原文，应当是"社会进步意味着抑制宇宙过程，用另一种过程代替之，可以称为伦理过程(ethical process)"，Thomas Huxley, *Evolution and Ethics*, Amherst NY: Prometheus Books, 2004, p. 81。

③ Thomas Huxley, *Evolution and Ethics*, Amherst NY: Prometheus Books, 2004, p. 82.

④ 1971 年科学出版社出版的重译赫胥黎《进化论与伦理学》，"重版说明"开门见山说："书的前半部是唯物的，后半部是唯心的。"这是"文化大革命"中最严格的"马列主义"观点：进化论是"革命的"，伦理学是"反动的"。

⑤ 见鲁迅《朝花夕拾》之八，"琐记"。

易懂,容易说服大众。

4. 新儒家的整体元语言

新儒家与张之洞当年面对的局面已经很不相同:他们只是为已成事实的"东亚经济起飞"寻找一个民族文化原因。所谓新儒家阵营,成员很复杂,但是大部分新儒家认为,要复兴儒家,最好的方法就是证明儒家能促进现代化。

本章不讨论熊十力、牟宗三、唐君毅等"现代新儒家",他们一心想解决的是所谓"内圣开出新外王"问题,[①]即是儒家传统如何包容民主、科学等现代观念。而"当代新儒家"的中心课题是仿韦伯论:"工业东亚的兴起,使人们重新考虑儒学的问题。"[②]二十世纪九十年代后中国内地的经济起飞,更向儒学提出紧迫的解释要求。

对此目的,当代新儒家相当自觉:"作为民族精神的儒家思想究竟使如何指导和激发了经济上的巨大创造力,是一个谜。"[③]实际上,韦伯笔下清教完美结合的动力与制约,很接近儒家传统术语"欲"与"心",而宋明理学明确宣告"人欲"不可能纳入"心性",两者绝不相容。朱熹强调天理要有个"安顿处","安顿得不好,便有人欲出来"。[④] 韦伯自己研究过中国儒家,他认为儒家伦理,对"此世"的秩序与习俗采取适应的态度。[⑤] 因此纯为克制人欲而设,是典型的"传统主义"。

而偏偏新儒家认为,近年"儒家文化圈"资本主义繁荣,证明儒家在扮演"东亚清教"角色。为模拟清教,当代新儒家主流强调儒学的整体性:儒家伦理各部

---

① 牟宗三说:"内圣外王原是儒家的全体大用,全副规模,《大学》中的格致诚正修齐治平即同时包括了内圣外王。"见牟宗三文《从儒家的当前使命说中国文化的现代意义》,收于封祖盛编:《当代新儒家》,北京:三联书店,1989 年,第 160 页。也有人反对"内圣外王"的提法,例如傅伟勋就认为:"现代儒家必须放弃'内圣导致外王'的陈腔滥调"(傅伟勋:《从西方哲学到禅佛教》,北京:三联书店,1989 年,第 466 页)。

② 杜维明:"儒家传统的现代转化",同上书,第 214 页。

③ 成中英:《合内外之道——儒家哲学论》,北京:中国社会科学出版社,2001 年,第 156 页。

④ 《朱子语类》卷十三。

⑤ Max Weber, *The Religion of China: Confucianism and Taoism*, New York: Free Press, 1968, p. 233.

分合成一个不可分割的整体。[①] 成中英对此说得很明白。儒家伦理要符合韦伯论，就必须符合"导致现代资本主义的各种原因的整体性与共生性"，这才能让儒家"成为似乎永不干枯的动力源，推动并且保持这资本主义经济的持续发展"。他认为任何韦伯论必须注意这个"资本主义经济上升发展的整体性与共生性原则"[②]。

新儒家的有机整体性，还表现在要求全社会整体接受："高层决策者，中层管理者，工作一消费者"各社会层次上，渗透于整个社会。[③] 在这个意义上，新儒家实际上赞同帕森斯社会价值整体论。杜维明提出工业东亚社会"整体三原则"：

> 第一："强势的经济一定要和权威的政府合作"。
>
> 第二："民主制度、精英制度和道德教育需要互相配合"。
>
> 第三："个人可以求突出表现，但是基本上，还是讲究大的或小的团队精神"。[④]

杜维明一再陈说这几个原则，有时候说得过分具体了一些，例如赞扬东亚工人很少罢工、东亚的家族产业效率更高等等。[⑤]

新儒家从来都要求一种全面的整体论，无论是"内圣外王"，无论是"仁者以天地万物为一体"，无论是"义理事功同为心即理"，都不能拆分。整体论坚持动

---

① 当代儒家主流反对任何分解儒家体系的做法。分解论者如余英时，认为宋明理学因禅宗的挑战而发展自己的"心性论"，发展了"天命之性"和"气质之性"，综合了孟子的性善和荀子的性恶。在修养论层次落到"敬"字上，入世活为全神贯注的心理状态，"敬业"精神便由此而来，新儒家才有了一个"天职"伦理观念（余英时：《中国近世的宗教伦理与商业精神》，合肥：安徽教育出版社，2001年）。成中英反驳说，余英时这个看法"仅仅是对商人阶层的一种没有解释的经验研究，与现代中国的资本主义与现代化萌芽没有任何关系"（成中英：《合外内之道——儒家哲学论》，北京：中国社会科学出版社，2001年，第163页）。另一个分解论者李泽厚，从宋明理学中找到从吕祖谦到颜元这条"经世之学"旁系，可以与清教相比（李泽厚："说儒学四期"，《己卯五说》，北京：三联书店，2003年，第45页）。

② 成中英：《合内外之道——儒家哲学论》，北京：中国社会科学出版社，2001年，第154—155页。

③ 同上，第163—169页。

④ "走出现代化的死胡同"（作于1993年），《杜维明学术文化随笔》，北京：中国青年出版社，1999年，第58页。

⑤ 同上书，第32页。

力与节制合一，是为了让儒家能包容融和"现代精神"。这样的理论当然是很美妙：不仅不再有中西体用之争，而且与清教的"天职"观一样，是完美合一的元语言。

笔者认为，"儒家整体论"毫无好处。韦伯的"二合一"清教伦理价值，只是用来解释资本主义始发的情况。此后，对任何国家，哪怕对依然是清教势力的英美社会，动力与制约二者都早已分源分途。在其他受激发进入现代化的国家和地区（日本、南欧），甚至二者完全不必互相应和，只需在一个社区内共同起作用：动力源自西欧，制约价值（天主教、神道教、儒教）来自本民族传统。太多的例子证明，冲突的元语言更能推动现代化成功。

贝尔说："我们正在摸索一种语言，它的关键词看来是'限制'。"[①]贝尔说这种"限制"是一种"语言"，倒是比较准确：我们在讨论的，是意义的解释方式。包括儒家在内的东亚本土精神资源，只要作为制约价值，非但不应该消亡，而且为现代化发展所必需。唐君毅认为个人主义与儒家伦理不可能相容，是很对的。[②] 儒家不需要转向个人主义。

用分裂元语言观来看儒家，许多复杂的讨论，就迎刃而解了。杜维明曾问："除了先进的国家，如欧美各国，作为参照对象之外，我们为什么不把印度文化、马来文化，甚至原住民文化，也作为我们的参照系数呢？"[③]当然可以，但是制动元语言不必外求。所有韦伯说的"传统主义"，都有制动价值。所有民族，如果能接受动力元语言，他们能够，而且也必须，从自己民族的信仰中找到足够的制约元语言。

杜维明最近倒是有点明白儒家的作用了，他说："我们现在绝对可以对现代性作出严厉批判……这一批判是调动儒家的精神资源。"[④]这话说得很对，儒家对现代性的批判不是自今日始，从现代化进入中国时就开始了，只是中国学界一直没有明白这种批判的历史符号学意义，只要不让制动力压灭动力，就可以帮助现代化。

---

① "走出现代化的死胡同"（作于1993年），《杜维明学术文化随笔》，北京：中国青年出版社，1999年，第40页。

② 唐君毅：《中国文化制精神价值》，台北：学生书店，1972年，第322页。

③ 杜维明：《东亚价值与多元现代性》，北京：中国社会科学出版社，2001年，第105页。

④ 同上，第87页。

而目前正在兴起的“新国学”，也迫切需要清楚定位为提供制动价值。大量关于“儒家可以赚钱”的“儒商理论”，不仅把儒家庸俗化，而且完全弄错了儒家思想的作用。本来，一套“整体性”的符码，推不出无限衍义；一个排斥对立元语言的文化，是恐惧“评价漩涡”的文化；一个无需对立制衡历史进程，必定引向灾难。这一点，不是已经被中国现代历史证明了许多次？

附　　录

关于附录的说明：

本书牵涉到数量极大的术语和人名，迄今中文译法过于歧出，令读者困惑。本书尊重国内出版物惯例，首次出现附上原文，但全书较长，查索不易。为此，本书附录为较详尽的"符号学术语人名汉英对照表"。一部分术语为本书所创用，附上建议的西语对译。欢迎符号学界同仁指正，以利于中国学界在术语这个出发点上，渐渐取得一致。

符号学术语人名译名表

A

Abduction　试推法　(Pierce)
Abductionist Self　试推自我
Absent　缺场，不在场
Absolute icon　绝似符号
Acceptability　可接受性
Actant　行动素(Greimas)
Action　行动，情节
Addressee　接收者
Addresser　发送者
Adorno, Theodore　阿多尔诺
Advertisement industry　广告产业
Aesthetic　美学的、艺术的、审美的
Affect　效果、影响
Affective Fallacy　感受谬见(Wimsatt)
Agency　行动主体性
Agent　行动者，行动主体
Alienated consumption　异化消费(Bell)
Alienated labour　异化劳动(Marx)
Alienated semiotic consumption　异化符号消费
Alienation　异化
Alter-ego　他我
Althusser, Louis　阿尔都塞
Ambiguity　含混 (Empson)
Ambivalence　模糊价值，矛盾价值
Analog　同构体
Analogy　同构、类推
Analytical Psychology　分析心理学(Jung)
Androcentrism　男性中心主义
Androgyny　雌雄同体
Anima　阿尼玛(Jung)
Animus　阿尼姆斯(Jung)
Antecedent　前项(Eco)
Anthropocentrism　人类中心论
Anti-essentialism　反本质主义
Antimetaphor　反喻
Antinomy　反论
Anti-Oedipus　反俄狄浦斯(Deleuze)

Antonym 反义词
Anxiety 焦虑 (Kierkegaard)
Aphasia 失语症 (Jakobson)
Aposiopesis "欲言还止"
Appellation 询唤(Althusser)
Apperception 联觉
Appraisive 评价的(Morris)
Arbitrariness 任意性、武断性 (Saussure)
Archeology 考古学(Foucault)
Archetype 原型(Jung)
Argument 论位(Peirce)
Articulation 分节
Artificial 人造的
Artworld 艺术世界(Danto)
Association 联想
Attention Economy 注意力经济
Audience 受众
Auditory 听觉的
Aura 灵韵(Benjamin)
Authenticity 本真性
Authoritarianism 权威主义
Authorization 授权(Bourdieu)
Auto-communication 自我传播
Automatization 自动化
Autonomy 自足论
Autopoiesis 自动创造
Avante-garde 先锋
Axiological 价值论的
Axiom 自明之理,公理

B

Bakhtin, Mikhail 巴赫金
Barthes, Roland 巴尔特
Baudrillard, Jean 博德利亚
Bazin, André 巴赞
Becoming 生成
Behavourism 行为主义
Being 存在
Benjamin, Walter 本雅明
Bilateral interaction 双边互动
Binary 二元
Bloomfield, Leonard 布隆菲尔德
Bloomsbury Set 布鲁姆斯伯利集团
Bourdieu, Pierre 布迪厄
Bricoleur 杂凑(Levi-Strauss)
Brooks, Cleanth 布鲁克斯
Buehler, Karl 毕勒
Burke, Kenneth 伯克

C

Canonization 经典化
Carnival 狂欢 (Bakhtin)
Cartylism 克拉提鲁斯论
Cassirer, Ernst 卡西尔
Category 范畴
Catharsis 净化
Causality 因果性
Censorship 监查(Freud)
Cereme 空符(Hjelmslev)
Channel 渠道
Chatman, Seymour 恰特曼
Chomsky, Noame 乔姆斯基
Chora 子宫间 (Kristeva)
Chronemics 时间符号学
Civilization 文明
Class 类群

Classeme 类素

Classification 分类

Code 符码

Codification 符码化

Cognition 认知

Cognitive mapping 认知映照(Jameson)

Cohesion 整合性

Collective unconsciousness 集体无意识(Jung)

Commodification 商品化

Commodity 商品

Commodity fetishism 商品拜物教

Communicology 交流学

Communication studies 传播学

Community 社群

Competence 能力(Chomsky)

Complete icon 全像似符号

Conative 意动 (Jakboson)

Conceit 曲喻

Concrete universal 具体共相(Wimsatt)

Concretization 具体化(Ingarden)

Condensation 凝缩(Freud)

Configuration 图形

Connotation 内涵

Consequent 后项(Eco)

Consistent 自洽的

Constellation 星座化(Benjamin)

Constructional iconicity 构造像似

Consumativity 消费性(Baudrillard)

Contact 接触 (Jakobson)

Contemplation 观照

Contemporaneity 当代性

Con-text 联合文本(Greenblatt)

Context 语境

Contextualism 语境论 (Richards)

Contingency 偶然性

Contiguity 邻接(Jakobson)

Contrapuntal reading 对位阅读(Said)

Convention 规约(Peirce)

Coquet, Jean-Claude 高盖

Correspondences 应和 (Baudelaire)

Co-text 伴随文本

Critical theory 批判理论,批评理论

Critique 批判(Benjamin)

Culler, Jonathan 卡勒

Cult 膜拜

Cultural capital 文化资本(Bourdieu)

Cultural unit 文化单位(Eco)

Cyberspace 赛博空间

Cybernetics 控制论

Cybernetization 赛博化

D

Danto, Arthur 丹图

Dasein 此在(Heidegger)

Decentring 去中心化

De-chronization 非时序化

Decoding 解码

Deconstructionism 解构主义

Decorum 合式

Deduction 推理

Deep structure 深层结构

Defamiliarization 陌生化(Shklovsky)

Default 默认项

Della Vople, Galvano 沃尔佩

Demetaphorization 消比喻化

Demotivation 去理据化

Denotation 外延,直指
Deontic 义务论的
Derrida, Jacques 德里达
Desemiotization 去符号化,物化
Designation 指示
Desiring-Machines 欲望机器(Deleuze)
De-tribalization 非部落化(McLuhan)
Diachronic 历时性(Saussure)
Diacriticical 辩证批判(Kristeva)
Diagrammic 图表的(Peirce)
Dialectic 辩证法
Dialogic 对话(Bakhtin)
Dicent 述位(Peirce)
Dichotomy 二分
Diegesis 叙述
Différance 延异(Derrida)
Difference 差异
Differentia of Literature 文学特异性
Differentiation 分化
Diffusion 扩散
Digression 枝蔓,闲笔
Dilthey, Welhelm 狄尔泰
Disambiguation 消含混化
Discipline 规训 (Foucault)
Discourse 话语
Disembodiment 脱体
Disinterestedness 非功利
Displacement 置换(Freud)
Disposition 性情(Bourdieu)
Disruption 断裂
Dissipative structure 耗散结构(Lotman)
Distinction 分别(Bourdieu)
Distributive 同层次的
Divine madness 迷狂
Dominant 主导(Jakobson)
Double articulation 双重分节 (Martinet)
Double 重复
Dragging effect 滞后效应
Dramatism 戏剧化论 (Burke)
Dufrenne, Mikel 杜夫海纳
Duration 时长
Durée 绵延 (Bergson)
Dystopia 反乌托邦,恶托邦

E

Eagleton, Terry 伊格尔顿
Eco, Umberto 艾柯
Ego consumans 消费自我(Baudrillard)
Ego 自我(Freud)
Eidos 表相
Eikhenbaum, Boris 艾亨鲍姆
Elective affinities 亲和力
Electra Complex 厄勒克特拉情结(Freud)
Eliot, T. S. 艾略特
Ellipsis 省略
Emic 符位的
Empathetical 移情式的(Fraser)
Empiricism 经验主义
Empson, William 燕卜森
Encoding 编码
Endophoric 内向的
Endosemiotic 内向符号(Tarasti)
Endosemiotic 内符号(Sebeok)
Enlightenment 启蒙
Entertainment industry 娱乐工业
Entropy 熵

Epic theatre 史诗剧(Brecht)
Episodic 片段式
Epistèmé 知识型(Foucault)
Epistemic 经验论的
Epistemological Rupture 认知断裂
Epistemology 认识论
Epoché 括弧悬置(Husserl)
Erasure 擦抹(Derrida)
Erotics 色情学 (Barthes)
Essentialism 本质主义
Ethics 伦理学
Ethnic identity 族群身份
Ethnography 民族志
Etic 符形的
Etymology 词源学
Euphemism 委婉语
Exchange value 交换价值(Baudrillard)
Exegesis 解经
Exhibition value 展示价值
Existentialism 存在主义,存在论
Exophoric 外向的
Exosemiotic 外符号(Tarasti)
Expression 表现
Extension 外包

F

Fake 造假
Fallibilism 证伪主义
Fallacy 谬见
Falsification 证伪
Family resemblance 家族相似 (Wittgenstein)
Fashion 时尚
Femininity 女性气质
Feminism 女性主义
Fenollosa,Ernest 费诺罗萨
Fictionality 虚构性
Field 场,场地(Bourdieu)
Figure 修辞格
Finance capital 金融资本
Firstness 第一性 (Pierce)
Fish,Stanley 费什
Flashback 倒述
Flashforward 预述
Focalization 聚焦(Genette)
Focus group 焦点集团
Fore-conception 先概念(Kristeva)
Foregrounding 前推 (Mukarovsky)
fore-having 先有(Kristeva)
Foreshadowing 伏笔
fore-sight 先见(Kristeva)
Forgery 赝品
Formalism 形式主义、形式论
Foucault,Michel 福柯
Fracture 破绽
Freud,Sigmund. 弗洛伊德
Fry,Roger 弗莱
Frye, Northrop 弗赖
Function 功能
Fusion of horizons 视野融合(Gadamer)
Fuzzy sets 模糊集

G

Gadamer, Hans Georg 伽达默尔
Gatekeeper 把关人
Gaze 凝视(Lacan)
Gender performance 性别表演(Butler)

Genealogy 谱系学
Generic 门类的
Genetic 发生的
Genette, Gerard 热奈特
Geno-text 生成文本(Kristeva)
Genre 体裁
Gestalt 格式塔
Gdel, Kurt 哥德尔
Gombrich, Ernst H. 贡布里希
Grammatology 书写学(Derrida)
Gramsci, Antonio 葛兰西
Grand narrative 宏大叙述(Lyotard)
Grapheme 书素
Grapheme 图素
Greimas, A. J. 格雷马斯
Gustatory 味觉的
Gynocentric 女性中心
Gynocriticism 女性批评

H

Habitus 习性(Bourdieu)
Halliday, Michael 韩礼德
Hegemony 霸权
Heidegger, Martin 海德格尔
Heresy 误说
Hermeneutics 解释学
Heterogeneity 异质性
Heteroglossia 杂语(Bakhtin)
Hierarchical 层控的，层次的
Hirsch, Eric D. 赫许
Historicism 历史主义
Historicity 历史性
Historiography 历史写作
Hjelmslev, Louis 叶尔姆斯列夫
Homilogy 同形词
Homogeneity 同质性
Homology 同型
Homophony 同音词
Horizon 视阈
Horizon of expectations 期待视野(Gadamer)
Humanism 人文主义
Hume, David 休谟
Husserl, Edmund 胡塞尔
Hybridity 混杂
Hyperreal 超真实(Baudrillad)
Hyper-text 超文本
Hypoicon 亚相似符号(Peirce)
Hyposeme 亚素符(Peirce)
Hypo-text 承文本(Genette)

I

Icon 像似符(Peirce)
Iconicity 像似性(Peirce)
Iconography 图像学
Id 本我(Freud)
Idea 理念
Idential sign 同一符号
Identity 身份、认同
Ideogrammic Methos 表意文字法(Pound)
Ideograph 指事字
Ideology 意识形态
Image 形象
Imaginal 形象的(Peirce)
Imaginary Community 想象共同体(Anderson)
Imaginary Order 想象界(Lacan)
Imagination 想象，形象思维

Imagism 意象派
Imitation 模仿
Immanence 临即性
Implicittext 隐文本
Implied author 隐含作者(Booth)
Implied metaphor 潜喻
Implied reader 隐含读者(Booth)
Implosion 内爆(Baudrillard)
Impressionism 印象批评,印象主义
Imprint 印迹(Eco)
Incongruity 不相容 (Richards)
Indeterminacy 不定点(Ingarden)
Index (复数 indices)指示符(Peirce)
Indexicality 指示性
Individuality 个体性
Induction 归纳
Information 信息
Informativity 信息性
Ingarden, Roman 英伽登
Institution 制度,体制
Institutionization 制度化
Instrumental rationality 工具理性
Integral sign 整体符号
Intension 内包
Intention 意向 (Husserl)
Intentional Fallacy 意图谬见(Wimsatt)
Intentionality 意向性 (Husserl)
Interface 界面
Internalize 内化
Interpellation 询唤(Althusser)
Interpersonal identity 人际身份认同
Interpretability 可解释性(Eco)
Interpretant 解释项 (Peirce)
Interpretation 解释
Interpretive community 解释社群
Intersemiosity 符号间性
Intersemiotic 符号体系间的,跨符号系统的
Inter-subjectivity 主体间性
Intertextuality 互文性,文本间性
Intrasystemic 系统内
Intrusion 干预
Intuition 直觉
Irony 反讽
Iser, Wolfgang 伊瑟尔
Isotope 同位体(Greimas)

J

Jakobson, Roman 雅柯布森
Jameson, Fredric 詹姆逊
Jaspers, Karl 雅思贝尔
Jauss, Hans-Georg 姚斯
Jung, Carl 荣格
Justaposition 并置

K

Kiekegaard, Soren 克尔凯郭尔
Knowledge gap 知识沟
Kristeva, Julia 克里斯蒂娃

L

Lacan, Jacques 拉康
Lange, Susan 朗格
Language game 语言游戏 (Wittgenstein)
Langue 语言,语言系统(Saussure)
Lebenswelt 生活世界
Lefebvre, Henry 列斐伏尔

Legisign 型符(Pierce)
Legitimacy 合法性
Legitimation 合法化
Lévi-Strauss,Claude 列维一斯特劳斯
Lexical 词汇的
Lexicon 词项
Libido 里比多 (Freud)
Linearity 线性
Linguistics 语言学
Link-text 链文本
Literal 字面的
Literariness 文学性(Shklovsky)
Literary 文学的
Lotman,Yuri 洛特曼
Lukács,Georg 卢卡契

M

Mandala 曼陀罗(Jung)
Manifestation 显现
Manipulation 操纵
Mapping 映示
Marcuse, Herbert 马尔库塞
Markedness 标出性 (Chomsky)
Marker 标记
Martinet,André 马丁奈
Mass communication 大众传播
Mass media 大众传媒
Mechanical reproduction 机械复制(Benjamin)
Mechanism of defence 防御机制(Anna Freud)
Media 媒体
Medium 媒介
Melodrama 情节剧
Meme 文化基因
Mental icon 心像
Merleau-Ponty,Maurice 梅洛一庞蒂
Message 信息
Metacritique 元批判
Metafiction 元小说
Metahistory 元历史
Metalanguage 元语言
Metanarrative 元叙述(Lyotard)
Metaphor 比喻,隐喻
Metaphysics 形而上学
Meta-sensibility 元意识
Meta-text 元文本(Genette)
Metonymy 转喻
Metz,Christian 麦茨
Micro-text 微文本
Mimesis 模仿
Mimologic 模仿语 (Genette)
Minimal narrative 最简叙述
Miraculism 奇迹性
Mirror stage 镜像阶段(Lacan)
Misreading 误读
Misrecognition 误认
Modality 模态(Greimas)
Modernity 现代性
Moment-site 此刻场(Heidegger)
Monologue 独白
Morpheme 词素
Morphology 形态学;词法
Morris,Charles 莫里斯
Motif 情节素
Motivatedness 理据性

Motivation　理据（Saussure）
Mukarovsky, Jan　穆卡洛夫斯基
Multiculturalism　多元文化主义
Multimedia　多媒介
Mysticism　神秘主义
Myth　神话
Mytheme　神话素
Mythic-archetypal　神话一原型(Frye)
Mythification　神话化

N

Narratee　受述者,叙述接收者
Narrative　叙述
Narrativity　叙述性
Narratology　叙述学
Narrator　叙述者
Nation　民族
Nation-State　民族国家
Naturalization　自然化
Necessity　必然性
Neo-Historicism　新历史主义
Noema　所思（Husserl）
Noesis　能思（Husserl）
Noise　噪音(Barthes, 法文 bruit)
Nomad　游牧(Deleuze & Guattari)
Nominalism　唯名论
Normative　规范性的
Notation　记录法

O

Object Form　物品形式(Baudrillard)
Object　对象（Peirce）物(Baudrillard)
Objective Correlative　客观对应物(Eliot)
Objectivism　客体主义(Williams)
Oedipus Complex　俄狄浦斯情结(Freud)
Olfactory　嗅觉的
Onomatopoeia　拟声词
Ontology　本体论
Opoyaz　彼得堡语言研究会
Optical　光学的
Organism　有机论
Organon　工具论
Overcoding　过度编码（Eco）
Overstatement　夸大陈述

P

Panopticism　全景监视(Foucault)
Pansemiotism　泛符号论
Paradigm shift　范式转换
Paradigm　范式,聚合段
Paradigmatic　聚合的
Paradox　悖论
Paralanguage　类语言
Paraphrase　意释
Parataxis　并置
Paratext　副文本(Genette)
Parody　戏仿
Parole　言语(Saussure)
Partialization　片面化
Patriarchy　父权
Peirce, Charles S　皮尔斯
Perception　感知
Performance　演示（Chomsky）
Performative　述行(Austin)
Performativity　表演性(Butler)
Periodization　分期

Persona 面具
Personality 人格(Jung)
Personalization 人格化
Persuasive 劝服
Perturbation 干扰
Phallus 菲勒斯 (Lacan)
Phaneron 现象(Peirce)
Phaneroscopy 现象学(Peirce)
Phantasm 幻象
Phatic 接触性的,交际的(Jakobson)
Phenomenology 现象学
Pheno-text 现象文本(Kristeva)
Philology 语文学
Phoneme 音位
Phonology 音位学
Piaget,Jean 皮亚杰
Pictogram 图画文字
Plereme 实符(Hjelmslev)
Plurality 多元性
Poeticalness 诗性
Polymodality 多态性
Polyphony 复调(Bakhtin)
Polysemy 多义
Positioning 站位(Althusser)
Positivism 实证主义
Power-Knowledge 权力-知识(Foucault)
Pragmatics 符用学,语用学
Pragmatism 实用主义
Praxis 实践
Predicative 表语性
Presence 在场(Derrida)
Presentation 呈现
Pre-text 前文本
Pre-understanding 前理解 (Heidegger)
Prieto, Louis J 普利托
Propp, Vladimir 普洛普
Prototype 基型
Proxemics 距离符号学
Pseudo-statement 拟陈述 (Richards)
Pseudo-subject 拟主体
Psychoanalysis 精神分析
Psychologism 心理主义
Public sphere 公共领域(Habermas)
Publicity 公共性
Punctum 刺点(Barthes)

Q

Qualisign 质符(Peirce)
Queer 酷儿

R

Random 随机
Ransom, John C 兰色姆
Ratio dificilis 难率 (Eco)
Ratio facilis 易率 (Eco)
Rationality 合理性、理性
Reader response theory 读者反应理论
Readerly text 可读性文本(Barthes)
Real Order 现实界(Lacan)
Realism 实在论,现实主义
Recognition 认知
Redundancy 冗余
Reference 指称
Referent 指称物
Reflection 反映
Reification 物化

Reliability 可靠性 (Booth)
Remark 评注(Benjamin)
Remetaphorisation 再比喻化
Replaceable 可替代的
Replica 副本 (Eco)
Representamen 再现体 (Peirce)
Representation 再现
Reproduction 再生产
Re-tribalization 再部落化(McLuhan)
Retroactive reading 追溯阅读(Riffaterre)
Reversed metaphor 倒喻
Rheme 呈位(Peirce)
Rhetoric 修辞
Rhizome 块茎(Deleuze)
Richards, I. A. 瑞恰慈
Ricoeur, Paul 利科
Riffaterre, MIchael 理法台尔
Rimmon-Kenan, Slomith 里蒙-凯南
Ritual 仪式
Russell, Bertrant 罗素

S

Sameness 相同性
Sampling 抽样
Sartre,Jean-Paul 萨特
Saussure, Ferdinand de 索绪尔
Scheme 图示
Schizophrenia 精神分裂
Schuetz, Alfred 舒茨
Sebeok, Thomas A. 西比奥克
Secondary 次生的
Secondness 第二性(Peirce)
Self-begetting 自我生成
Self-fashioning 自我塑造(Greenblatt)
Self-image 自我形象
Semanalyse 符号心理分析 (Kristeva)
Semantics 符义学(Morris),语义学
Semantization 语义化
Semiocity 符号性
Semiosic 符号过程的
Semiosis 符号过程,符号活动 (Peirce)
Semiosomatic 符号生理的
Semiotization 符号化
Semisphere 符号域(Lotman)
Sender 发出者
Sense of self 自我意识
Sense 意思
Sensibility 感觉性
Set 集合
Shadow 阴影(Jung)
Shklovsky, Victor 什克洛夫斯基
Shleiermacher, Friedrich 施莱尔马赫
Shock 震惊(Benjamin)
Sign vehicle 符号载体
Signal 信号
Significance 意味
Significant Form 有意味的形式(Bell)
Signification 表意
Signified 所指 (Saussure, 法文 signifié)
Signifier 能指(Saussure, 法文 signifiant)
Similarity 像似
Simulacrum 拟像(Baudrillard)
Simulation 模拟(Baudrillard)
Sini, Carlo 西尼
Sinsign 单符(Peirce)
Situationality 情境性

Somatic 身体的
Sontag, S 桑塔格
Speech Act 言语行为(Austin)
Spiral of silence 沉默螺旋
Stadium 展面(Barthes)
Statement 陈述
Structuralism 结构主义
Structuration 构筑
Structure 结构
Stylistics 风格学,文体学
Subaltern 属下/属下阶层
Subclass 亚类群
Subindex 次指示符(Peirce)
Subject 主体
Subjectivity 主体性
Sublime 崇高(Freud)
Submerged metaphor 潜喻
Substance 实质
Substitution 代替(Freud)
Subtext 潜文本
Super-Ego 超我(Freud)
Superposition 意象叠加(Pound)
Supersign 超符号(Eco)
Supposition 设定
Surface structure 表层结构
Surrogate 替代
Suture 缝合
Syllogism 三段论
Symbol 规约符号(Peirce)、象征、符号
Symbolic action 符号行动(Burke)
Symbolic capital 符号资本(Bourdieu)
Symbolic Interactionism 符号互动论(Mead)
Symbolic order 象征界(Lacan)
Sympathetical 交感式的(Fraser)
Symptomatic reading 症候阅读(Althusser)
Synaesthesia 通感
Synchronic 共时性(Saussure)
Synecdoche 提喻
Syntactics 符形学(Morris)、句法学
Syntagmatics 组合关系(Saussure)
Syntagm 组合段
Systemacity 系统性

T

Taboo 禁忌
Tactile 触觉的
Tate, Allen 退特
Telepathy 遥感
Tenor 喻本(Richards)
Tension 张力(Tate)
Terministic screen 终端屏幕(Burke)
Territorialization 辖域化(Deleuze)
Text 文本
Textuality 文本性
Texture 肌质(Ransom)
Thanatos 死亡本能(Freud)
Theorem 定律
Thirdness 第三性(Peirce)
Time lag 时滞
Todorov, Tzvetan 托多洛夫
Token 个别符
Tone 质调符
Totality 整体性
Totem 图腾
Trace 踪迹(Eco)
Transformation 转换(Chomsky)

Translatability 可译性(Jakobson)
Transmutation 变换
Transparency 透明
Transsemiotic 超符号体系的
Travesty 滑稽
Triad 三分
Tribalization 部落化(McLuhan)
Trope 修辞格
Trubetskoi, Nikolai 特鲁别茨柯伊
Truth-value 真值
Tynianov, Jurij 特尼亚诺夫
Type 类型符
Typicality 典型性
Typification 典型化
Typology 类型学

U

Ubiquity 普遍性
Undercoding 不足解码(Eco)
Understantement 克制陈述
Ungrammaticality 不通(Riffaterre)
Unilateral semiosis 单向符号过程
Universal 共项
Universalism 普适主义
Use value 使用价值(Baudrillard)
Utilitarian 使用的
Utility 使用功能
Utterance 言说

V

Validity 有效性
Value-judgment 价值判断
Variable 变量
Variant 变体
Vector 矢量
Vehicle 喻旨 (Richards)
Verbal icon 语象(Wimsatt)
Verbal 语言的
Verification 证实
Verisimilitude 逼真性
Virtuality 虚拟性
Visual icon 视像
Visual 视觉的
Vocal 嗓音的，有声的
Vortex 漩涡

W

Warhol, Andy 沃霍尔
Warren, Robert Penn 沃伦
Weber, Max 韦伯
Wellek, Rene 韦勒克
Whitehead, A. F. 怀特海
Wholeness 完整性
Williams, Raymond 威廉斯
Wimsatt, William 维姆赛特
Wit 理趣
Wittegenstein, Ludwig 维特根斯坦
Writerly text 可写性文本(Barthes)

Z

Zero sign 空符号(Sebeok)
Zero-dimentionality 零维度
Zerologic subject 零逻辑主体(Kristeva)
Zizek, Slavoj 齐泽克

TABLE OF CONTENTS

Chapter 6：Co-text

1. Definition
2. Explicit co-text：paratext，architext
3. Generative co-text：pre-text，synchro-text
4. Interpretative co-text：meta-text，link-text，successive-text
6. Universal and intertext co-text
7. Co-textual obsession
8. Deep co-text

Chapter 7：Coordination of Two Axes

1. Syntagmatic/paradigmatic
2. Broad width and narrow width
3. Reclining on one axis & resulted style
4. Studium/punctum

Chapter 8：Interpretation of Sign

1. Triad in semiotics，syntactics
2. Semantics
3. Pragmatics
4. Six elements & six qualities
5. Contextualism
6. Intended interpretation

Chapter 9：Semiotic Rhetoric

1. Rise of semiotic rhetoric
2. Conceptual metaphor
3. Semiotic metaphor
4. Variants of semiotic metaphor
5. Confusion between symbol & sign

后　　记

从二十世纪七十年代末开始做形式论研究，三十多年转眼过去，能够拿出来请各位同行与青年学子批评的，就只有面前这本书：为思浮浅，为学疏懒，散漫无章法，万分惭愧。不过天下多的是学问，要写一本不浪费读者时间的书，岂是容易？

此书的某些问题，三十年来一直在思索，写这本书，花了整整四年功夫。日夜纠缠一个接一个的难题，难免弄到神思恍惚。幸好每年四川大学符号学班的同学，听我一次次自辩，与我一道思考；课件贴在网上，也引来不少外校学子的挑战。《符号学论坛》上至今留有近千条各种问题的激烈辩论，某些问题来回驳难长达百余帖。如果没有青年人问出各种"刁钻"问题，而且不给面子，穷追不舍，不许我停止修正自己，这本书就会平淡得多。

思辨快乐，无功利的思辨更快乐，与睿智深思的年轻人在网络上彻夜长辩，其乐何如！因此，这本书是四年中与许多青年学子共同思考的结果，本书在注释中尽可能留下提出这些观点的学生的名字。这些想法的原创权是他们的，我不能占为己有。

正因为有好学敏锐的年轻人参与、推动、挑战，这本书不仅整理了符号学开拓者、发展者、当今国内外各位大师同行的观念，也想提出一系列新的想法，为求醒目，兹列举如下：

引论中　符号与符号学的定义

第一章中　　物化—符合化滑动

第二章中　　潜在符号

第六章中　　伴随文本执著

第八章中　　意图定点
第九章中　　象征化的过程
第十章中　　元语言集合，解释漩涡
第十一章中　　理据性滑落
第十二章中　　虚构中如何述真
第十三章中　　中项决定标出性
第十五章中　　广义叙述学
第十六章中　　普遍隐含作者
第十七章中　　异化符号消费
第十八章中　　现代性“动制分源”

也就是说，有些章节卑之无甚高论，只是梳理他人之说；但大部分章节，均以一个可能成立的观点为中心。为了能推论出这个观念，尽可能详细地引述文献。

也许上述有一些观点，本书自以为见解独到，别的学者已经有所论述，只是本人读书不够。为不至于给读者错误印象，以为我真的敢为天下先，或误认为“创新突破填补空白”，立论已稳无须怀疑，有关地方，我一再注明“本书建议做如此如此理解”。

写此书，有些人的帮助，非注解提及就能表达谢忱：四川大学“符号学—传媒学”团队的张小元、唐小林、徐沛、张怡、白冰诸教授，于符号学素有专攻，见解深广，益我良多；吾妻陆正兰教授专治音乐符号学，让我转引了不少她的流行歌曲研究中的观点，有调有谱，有琴有瑟；南京大学出版社的施敏老师，为编辑这本书，任劳任怨，是我见到的编辑中最耐心的。还有与我一道苦读符号学的各位青年才俊，小叩大鸣，不应称作我的学生，在此我无法一一列举他们的名字，但不得不提主管《符号学论坛》网站的饶广祥、编辑《符号学关键词》的胡易容、筹划《符号与传媒》的董明来（他年初尚在本科）。他们不久后就会跨栏越过我，在符号学的漫漫长途上加入领跑集团。

本书四年前击键开盘，两年前成稿，此后重写五通，改动十遍，送印之前，三读校样，过筋过脉之处依然要重重打磨。如今脱手，战战兢兢，汗不敢出，野人献曝，礼轻意在，谢谢读者你的耐心。为了（希望有的）下一本书有所改进，在此

我再发邀请，我等待着你不留情面的挑战，直到我认输改正。那将是最美的音乐，迎来人生的大乐至境，无限衍义终于到达了符号本身。

赵毅衡

2010 年 12 月

成都锦江边，冬日

zhaoyiheng@gmail. com

www. semiotics. net

图书在版编目(CIP)数据

符号学原理与推演 / 赵毅衡著. —南京:南京大学出版社,2011.3

(符号学丛书)

ISBN 978-7-305-07962-7

Ⅰ. ①符… Ⅱ. ①赵… Ⅲ. ①符号学 Ⅳ. ①H0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 256944 号

本书为2008年度国家社会科学基金项目“符号学理论研究:近年的发展与模式更新”(项目批准号:08BWM001)的研究成果,已于2010年提前结题,全国哲学社会科学规划办公室鉴定为优秀等级。本书是四川大学“985”文化遗产与文化互动项目,以及四川大学“211”工程建设项目。

出版发行 南京大学出版社
社　　址 南京市汉口路22号　　邮　编 210093
网　　址 http://www.NjupCo.com
出 版 人 左　健

丛 书 名 符号学丛书
书　　名 **符号学原理与推演**
著　　者 赵毅衡
责任编辑 施　敏
审读编辑 彭　涛

照　　排 南京玄武湖印刷照排中心
印　　刷 丹阳教育印刷厂
开　　本 787×960 1/16 印张 27.25 字数 417 千
版　　次 2011年3月第1版　2011年3月第1次印刷
ISBN 978-7-305-07962-7
定　　价 55.00元

发行热线 025-83594756
电子邮箱 Press@NjupCo.com
　　　　 Sales@NjupCo.com(销售部)

“符号学—传媒学研究中心”介绍

2008年成立于四川大学文学与新闻学院，以赵毅衡教授为主任，李幼蒸先生为首席学术委员。本中心主持《符号学论坛》网站，编译《当代符号学译丛》，编辑半年刊《符号与传媒》，编辑支持青年学者的《符号学开拓丛书》。

中心网址：www.semiotics.net.cn

符号学丛书

- 《符号学原理与推演》 赵毅衡 著
- 《符号学关键词》 赵毅衡、胡易容 主编
- 《符号学指南》 Paul Cobley 主编

人的精神，人的社会，整个人类世界，浸泡在一种很少有人感觉到其存在却没有一刻能摆脱的东西里，这种东西叫符号。

人们常把符号看作形式工具，把符号学看作是一种方法论，其实使用符号是人之所以为人的原因：人有生存本能，就必有意义本能，人类为了肯定自身的存在，必须寻找存在于世每一刻的意义。符号是意义的唯一寄身之所，意义的唯一传递之途，也是意义唯一的解释钥匙。因此，符号是人的本质。

近二十多年，我们目睹了人类历史上从未有过的一场剧变：当代文化迅速冲进一个“高度符号化时代”，符号消费已经超过物质消费，相应地，符号生产也不得不超过物质生产。在当代，个人不仅仅作为物质生产者，更是作为一个符号生产与消费者存在于世。我们对这局面及其重大历史后果，还没有充分理解，我们对当代社会符号生产和消费的规律，至今没有认真研究和争辩。

符号学综合提升了人类关于意义与解释的全部思考。符号学的“可操作性”特色，使它适用于全部人文与社会学科，被称为“文科的公分母”。与在世界各国一样，随着感兴趣的青年学子越来越多，符号学在中国必将成为显学。

ISBN 978-7-305-07962-7

9 787305 079627 >

责任编辑：施　敏

审读编辑：彭　涛

装帧设计：刘雪莹

定价：55.00元